

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

أكتوبر ٢٠٠٦ - العدد ٢٥٤

نجيب محفوظ «أسعد الله مساءك»

مع السلامة يا حاتم عبد العظيم

كل يوم

محمد عناني يكتب عن عبدالعزيز حمودة

طبائع الاستبداد أمس واليوم

اللهب المزدوج: الشعر والأنوثة واللاهوت

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الثالثة والعشرون

العدد ٢٥٥ أكتوبر ٢٠٠٦

رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد

رئيس التحرير: فريدة النقاش

مدير التحرير: حلمي سالم

سكرتير التحرير: عيد عبد الحليم

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان /

د. صلاح السروي / جرجس شكري /

طلعت الشايب / د. علي مبروك /

علي عوض الله / غادة نبيل /

كمال رمزي / ماجد يوسف /

محافظي عبادة

المستشارون

د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد

صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس

شارك في هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون

د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر

محمد رومي / ملك عبد العزيز

إخراج فنى
عزة عز الدين

تصميم الغلاف
أحمد السجيني

مراجعة لغوية

أبو السعود على

لوحة الغلاف الأمامى والخلفى

خطوط الفنان منير الشعرائى

الرسوم الداخلية للفنان الكبير الراحل حسن فؤاد

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى / مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٥٠ جنيها

البلاد العربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا

شركة الأمل للطباعة والنشر

الأعمال الواردة إلى المجلة لا تريد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكتروني:

adabwanaq d@yahoo-com

موقع (أدب ونقد) على الانترنت:

adabwanaq d.4t.com

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن ثمانى صفحات

أو ثلاثة آلاف كلمة

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب/ الأهالى

القاهرة/ هاتف ٢٩/١٦٦٢٨٠ فاكس ٧٨٤٨٦٧

المحتويات

- * أول الكتابة فريدة النقاش ٤
- * نجيب محفوظ: أسعد الله مساءك / ملف / ٩
- غالى والنقاش وعميد القص / توفيق حنا ١٠
- «إخناثون» بين عادل كامل ونجيب محفوظ / شوقي بدر يوسف ٢٢
- حوار لم ينشر مع عميد الرواية / جهاد الرملى ٣١
- * الديوان الصغير
- زعبلاوى / قصة / نجيب محفوظ ٣٧
- تحية / عبد العزيز حمودة / د. محمد عنانى ٥١
- طبائع الاستبداد... والحرية الفاشية/ دراسة/ د. إيمان السعيد جلال ٥٦
- * حاتم عبد العظيم عصفور كامل الريشى / ملف / (الجنة حياة تساوى الموت/ الفجيعة فجوة بعمق الجحيم / ثقب في جسد الظل / إشكالية قصيدة النثر/ النص السردي وتفعيل القراءة) ٦٧
- كتاب العدد / مثلث الشعر والأنوثة واللاهوت / حلمى سالم ٩٦
- وجه / إنجاب الأسلاف علي جبل لبنان / عاطف سليمان ١٠٨
- المؤتمر العلمى للمسرح / مسرح / مني حسن نجم ١١١
- الأرض والسنايل / قصة / محمود قناية ١١٦
- محطة القطار / قصة / أمير حمد ١١٩
- قصص قصيرة / ابتسام الدمشاري ١٢٧
- قصيدتان / أحمد نبوى ١٣٠
- بطاقة شكر للمخضوم / شعر / د. راتب سكر ١٣٢
- إذا النبض أخرسه السيّدون / شعر / أحمد اللاوندى ١٣٤
- غزو وغزو مضاد / شعر / عبد السلام صبحى ١٣٧
- كان ممكن تتصور / شعر / جمال حراجى ١٤٠
- للبيوت وش صابر / شعر / أشرف أبو الحمد الخطيب ١٤٤
- * إشارات : أحمد مستجير / رجاء النقاش ١٤٤

الحرية.. أيتها الحرية

من يقرأ البرنامج الانتخابى للرئيس «مبارك» الذى قدمه أثناء الانتخابات الرئاسية فى العام الماضى، ثم يقرأ بعد ذلك خطابه فى ختام المؤتمر السنوى الرابع للحزب الحاكم لابد أن تستوقفه مجموعة من المفاهيم التى استخدمها الرئيس ودلالاتها فى سياق نظام الحكم القائم فى البلاد منذ أكثر من ثلاثين عاما مع بدء سياسة الانفتاح الاقتصادى عام ١٩٧٤ وبعد الإنقلاب على المشروع الناصرى ببعديه الوطنى والاجتماعى على ثلاثة أعوام.

يؤكد الرئيس على التوجه الثابت لمزيد من «تحرير» حياتنا السياسية واقتصادنا، «نمضى فى ذلك وفق رؤية وطنية خالصة تتبع من هذا الشعب وتستجيب لتطلعاته».

ثم يضيف «إن لدينا ثروة ضخمة مملوكة للشعب حان الوقت لإعادة توظيفها لصالحه، وتوجيه حصيلتها للاحتياجات الاجتماعية لفقرائه وفئاته الأولى بالرعاية وطبقته المتوسطة» ويطلب الرئيس الحكومة «خلال الأربعة والعشرين شهرا القادمة بتدبير تحويل إضافى مقداره عشرون مليار جنيه من حصيلة ما يتم إعادة تدويره من الأصول المملوكة للدولة» (لاحظ أنه يتجنب استخدام تعبير بيع القطاع العام أو الخصخصة) لأنه يعرف مدى نفور الناس وتوجسهم منها.

يخصص بالكامل لمشروعات الصرف الصحى للقرى المصرية». وتتكامل هذه الفقرة مع قوله «نفسح المجال لمزيد من المشاركة المجتمعية فى تقديم الخدمات للمواطن - أى فى الصحة والتعليم - فتنهض الدولة بدورها كمراتب ومنظم لهذه الخدمات ضمانا لمعايير جودتها، وحماية للمواطنين من

أية ممارسات ضارة، وحرصاً على الوصول بها إلى تلك المواقف التي يصعب على القطاع الخاص تقديم الخدمات إليها».

ونلاحظ أن الخدمات التي تحدث عنها الرئيس لم تتضمن الثقافة رغم أن رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الدكتور «أحمد نوار» صرح أكثر من مرة خاصة بعد حريق مسرح «بنى سويف» الذى كشف حجم التآكل والإهمال أن ترميم وإعادة بناء وتأهيل شبكة القصور والبيوت المنتشرة فى محافظات مصر تحتاج إلى مليارى جنيه حتى نستطيع أن نقول إن لدينا بنية أساسية ثقافية لا مركزية ولكن خدمات التعليم والصحة والصرف الصحى تحظى بالأولوية، ويجرى استبعاد الثقافة مع إحالة ضمنية إلى مؤسسات الإعلام كبداية ثقافية، وهى المؤسسات التى تتولى برمجة وتنميط عقليات المواطنين وتشكيلها من أجل التوافق مع ما هو قائم لا نقده.

استخدم الرئيس مفهوم «التحرير». ولما كان تاريخ البشرية على مر العصور قد علمنا أن السياسة بوصفها أساساً أولياً للتحرير فى التطلع إليه والسعى له، فقد علمنا أيضاً أن التحرير الإنسانى هو مرحلة أرقى وأشمل لابد من أن يتزاوج فيه السياسى مع الاجتماعى حتى يكون نقيضاً للاستغلال والإغتراب. فحين يتحرر الإنسان من الاستغلال والإغتراب يكتشف ذاته الأصلية ويتعرف على طاقاته الكامنة التى لا تحوقها الحاجة أو الخوف من التفتح والإزدهار والإنطلاق إلى أفاق غير محدودة، حيث يبرز فى هذه الحالة نمط جديد لتنظيم المجتمع ينهض على الإعلاء من شأن الإنسان لا باعتباره أداة للتقدم وإنما أيضاً غايته العليا، الإنسان الذى سيتحرر فى سياق هذه العملية الشاملة تحرراً حقيقياً لا شكلياً بوصفه كائناً شاملاً وهو الشمول الذى سيطول علاقاته الفردية والاجتماعية، عمله وتجاربه وأفكاره ووعيه ورؤيته للعالم أى ثقافته ومعارفته وذلك تو أن تتحول لحظة التحرر السياسى خروجاً على حدودها الضيقة التى تتجاوزها إلى التحرر الاجتماعى فيضع جدهما حالة جديدة من التحرر الإنسانى المتكامل.

وإذا توقفنا أمام المعنى الفلسفى الشائع للحرية باعتبارها القدرة التى يمتلكها الإنسان على التصرف كما يروق له، فسوف ندلنا للتجربة الواقعية على أن هذه القدرة تظل دائماً مشلولة فى ارتباطها بواقع العلاقات الاجتماعية القائمة على الاستغلال والإغتراب أى على الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج. وفى الغالب الأعم فإن حرية الكادحين أو العاملين بأجر مهما كان الأجر كبيراً تظل محكومة برغبات وقرارات صاحب رأس المال، أما حرية صاحب رأس المال نفسه فهى بدورها محكومة بالسوق وآلياته وبالمناقسة الضارية التى يجرى فيها استخدام كل الأساليب غير الأخلاقية بل وغير الإنسانية من أجل الفوز، وعلى امتداد السنين قدمت لنا الأفلام السينمائية حكايات الموت المفاجئ لأصحاب رؤوس أموال

أغنياء خسروا ثرواتهم في هذا السباق المجنون من أجل المزيد من الربح، أى أنه في نظام الملكية الخاصة فإن الرأسمالي ليس حراً، كما أن الأجير ليس حراً، وإن كانت القيود على الحرية تختلف وتتفاوت في الحالتين.

وتبقى الحريات في المجتمعات القائمة على الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج محصورة في الجانب القانوني. وإن كان تراكم نضال البشر والكادحين خاصة في كل البلدان قد نجح إلى هذا الحد أو ذاك في انتزاع الحرية من ميدان القانون وإنزالها إلى أرض الواقع بدءاً بالحريات الفردية مثل حرية التفكير والاعتقاد وصولاً إلى الحريات الجماعية مثل حرية التنظيم للنقابات والأحزاب والجمعيات وحرية الإضراب.

وإذا كانت نظم الملكية الخاصة الاستبدادية شأن النظام المصري قد تساهلت قليلاً مع الحريات الفردية مثل حرية الفكر والاعتقاد والتعبير وهو تساهل يتعلق فحسب بالمستوى الفردي والشخصي وليس بالحرية الفكرية في المجتمع فإنها إنما قتلت ومازالت تقاتل بضراوة ضد الحريات الجماعية لإدراكها أن حرية التنظيم وحرية الإضراب هي أدوات ملايين الناس الذين يتعرضون للاستغلال الكثيف في ظل الرأسمالية الوحشية وطابعها الطفيلي لا فحسب للدفاع عن أنفسهم وإنما أيضاً لتغيير النظام الاستغلالي ديمقراطياً بدءاً بتحسين شروط الاستغلال وصولاً إلى إلغائه في خاتمة المطاف. وفي مثل هذه السيرة تتحول حرية الفكر والتعبير والاعتقاد كحريات فردية إلى قوة مادية فاعلة في عملية التحول طويلة المدى، ولا تبقى شأنها شخصياً يخض كل فرد على حدة بل ويصبح صراع الأفكار جزءاً لا يتجزأ من الصراع الاجتماعي الاقتصادي السياسي الشامل من أجل تغيير العالم، وفي مثل هذا الصراع وحيث تتحول الأفكار إلى أفعال يتحرر الكادحون من إغترابهم حتى قبل أن يتهاوى العالم القديم لأنهم سيمدون أيديهم في الضباب ليشدوا أنوار الصباح وصولاً إلى الحرية العليا باعتبارها تطوراً حراً للبشر ولقدراتهم التي قد لا يعرفون عنها شيئاً لأن الاستغلال والاغتراب يطمرانها، وسوف تتطور هذه القدرات في كل الأبعاد ويفتح البشر الأحرار مملكة الحرية ويكون تطوير القوى الإنسانية الخلافة غاية في ذاته وقيمة عليا لا مجرد أداة.

سيدلنا اختبار هذه الأفكار في واقع حياتنا السياسية والاقتصادية مهتدين ببرنامج الرئيس وخطابه في ختام أعمال مؤتمر الحزب على أن الاتجاه العام لاختيارات الحكم يتجه إلى أحكام قبضة الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج على كل مقدرات حياتنا وصولاً إلى الخدمات الاجتماعية مثل التعليم والصحة والتي كانت تاريخياً من اختصاص الدولة سواء كانت هذه الدولة رأسمالية أو اشتراكية، ولكن الدولة المصرية كما يبين خطاب الرئيس بوضوح تتجه إلى أن تصبح "مراقباً ومنظماً" لهذه الخدمات التي ستتركها

للقطاع الخاص لتقتصر خدماتها هي على تلك المواقع التي يصعب على القطاع الخاص تقديم الخدمات إليها. وتنتهك الدولة المصرية بذلك نصوص الدستور الذي يقرر مجانية التعليم والعلاج، وقد سبق لها أن انتهكت حق العمل الذي أقره الدستور أيضا عن طريق هذه الزيادة المتواصلة في أعداد العاطلين وجلهم من خريجي التعليم المتوسط والعالي حين انسحبت أيضا من ميدان الاستثمار بل وأخذت تباع ما تملكه من أصول في القطاع العام وأملاك الدولة وهي الأصول التي بناها المصريون بكدهم وعرقهم على امتداد قرنين من الزمان منذ عصر محمد علي، بل وزادت الطين بلة حين أصدرت قانونا جديدا للعمل الموحد يمنح حرية مطلقة لأصحاب رؤوس الأموال في فصل العاملين أو انتقاص أجورهم في الوقت نفسه الذي لا يمكن لهؤلاء العاملين الدفاع عن أنفسهم عبر الحريات الجماعية التي أقرتها المواثيق الدولية وقيدتها في بلادنا ترسانة قوانين معادية للحريات. فضلا عن أنهم حتى لو نجحوا في انتزاع هذه الحقوق وممارستها واقعا فإن البطالة المتفاقمة يمكن أن تجهضها إذ يكون بوسع أصحاب الأعمال الاستغناء نهائيا عن العمال المضربين واستبدالهم بسهولة. بينما هيمنت الحكومة على الحركة النقابية والحقتها بالحزب الحاكم.. حزب الرأسمالية الكبيرة التي يغلب عليها الطابع الطفيلي والتابع.

وينتج الطابع الطفيلي والتابع للرأسمالية الحاكمة - وهذا الطابع الذي يتأكد بانسحاب الدولة ويبيع مؤسساتها للقطاع الخاص - حالة ثقافية متدنية غير عقلانية ومعادية للعلم تنأى الحريات العامة فردية وجماعية وعلى العكس من تاريخ نشأة الرأسمالية التي أطلقت في زمن استنارتها في القرنين السابع عشر والثامن عشر روح البحث العلمي والعقلانية والجدل لا تنتج الطفيلية شيئا بل تغرق الشعب في السحر والخرافة والقدرية المفرطة والتسالي العابرة.

ولأنها مجرد وكيلة لرؤوس الأموال العالمية لآبانية لمشروع وطني نهضوى وتنموى تحررى حقيقى كان من السهل جدا على مسيرتها الثقافية أن تجعل منها وجها آخر لحالة التدين الزائف الشائعة في المجتمع المصرى التي تحملها أجنحة اليأس من التغيير وعدم وجود مخرج أو ملاذ ليصبح اغتراب الكاچين مركبا حين يتوافق الاستغلال المادى مع الاستغلال الروحى، ويعطو من هذا المناخ شأن جماعات الإسلام السياسى التى لا يختلف برنامجها الاقتصادى الاجتماعى عن برنامج الحكم وإن كانت تضع عليه قناعا دينيا.

وتجد القوى التى تضع الحرية الشاملة بالمعنى السياسى والاجتماعى فى قلب مشروعها لتغيير الواقع الباس - تجد نفسها فى مأزق محاصرة بين مشروعين متناقضين ظاهريا فقط رغم أن كلا منهما وجه للآخر في خاتمة المطاف، وهما ينتهكان معا حرية المصريين كل بطريقته. أحدهما بترسانة القوانين وحرمة السياسات والآخر بالتدين الزائف والقمع الروحى الشامل الذى يغطى على البرنامج الاقتصادى الاجتماعى القائم على تغديس

الملكية الخاصة وإطلاق آليات السوق... وهى السياسات التى أسفرت عن إفقار الملايين وتبديد طاقاتهم وإفقار الثقافة وامتصاص حيويتها وتحويل مفهوم الحرية إلى مسخ كاريكاتورى حين اختزلوها فى حرية كبار الرأسماليين فى مراكمة الثروات على حساب كل شئ.. ليصبح طريق الذين يحفرون فى الصخر من أجل بناء الأمل فى حرية حقبة صعبا مليئا بالأشواك والمطبات، لكننا لن نخسر المعركة أبدا مادامنا نقاوم.. ومادامنا نعى ما نحن فيه على نحو صحيح وواضح.. ونكافح حتى يكون هذا الوعي ثاقبا وناصعا كما ينبغي له أن يكون ليرشد حركة جماهيرية يشدد عودها من أجل التغيير.. من أجل الحرية.. فيا أيتها الحرية كم أن الطريق إليك صعب.



فقدت أسرة اليسار اثنين من خيرة أبنائها وأخلصهم هما الفنانة التشكيلية «رعاية النمر»، والكاتب «وديع أمين»، وكان «وديع» قد خص أدب ونقد - وهو المسيحي - بدراساته بالغة العمق والنزاهة عن المفكرين العقلانيين فى الثقافة العربية الإسلامية، فقدم برهانا على أن الثقافة الجادة هى بطبيعتها عابرة للديانات والبلدان، وترجم مقولة «مكرم عبيد» «إننى مسيحي ديانة ومسلم ثقافة» وطبق المنهج المادى التاريخى الجدلى الذى وضع كل الديانات فى سياق التطور الإنسانى باعتبارها ظواهر اجتماعية تنتج العقلانية كما تنتج الخرافة.

أما الفنانة «رعاية النمر» التى انشغلت بالتراث الشعبى فى الحلى والأزياء والأثاث حين تكون اقتناعها بأن أبناء الشعب حتى لو كانوا أميين ينطوون على مواهب مدفونة ما أن تتوفر لها الفرصة لتعبر عن نفسها إلا وتنتج أعمالا فنية مدهشة، فأخذت ترعى هذه الفكرة مع شريك حياتها الفنان الراحل «عبد الغنى أبو العينين» الذى صمم شعار حزب التجمع ووضع أول مأكت لجريدة الأهالى، وأول تصميم لـ «أدب ونقد».. ورحل قبلها بسنوات ليتركها معا تراثا هائلا يحتاج إلى من يرعاه ويحافظ عليه ثروة للوطن وللأجيال.. وهى مهمة كل من حزب التجمع ووزارة الثقافة. رحم الله الراحلين ورحمنا جميعا، وكل عام وأنتم بخير.

الحررة

نجيب محفوظ: أسعد الله مسامك

(توفيق حنا/ شوقي بدر يوسف/ جهاد الرملى/ زعبلاوى).



هذه صفحات قليلة، نقول بها لحرفوش مصر نجيب محفوظ:

وداعاً أيها الرجل الذى ملأ حياتنا لعقود طويلة بهجة وحنناً ومعرفة بالنفس.

وهى تحية صغيرة، نشارك بها فى مشهد الوداع الراهن، لكننا نعد قراءنا ونعد أنفسنا بتقديم عدد كامل خاص عن محفوظ، خلال الشهور القليلة القادمة، نفيه فيه حقه - وحقه لا يستوفى - من الدرس والتحليل والتأويل والمساجلة والمحبة، بما يليق بمبدع شغل القلوب والعقول، بجميل النصوص التى عبرت الأجيال والتيارات الأدبية، حية، متوهجة، حاضرة.

«أدب ونقد»

غالى والنقاش وعميد القص

توفيق حنا

(١) مذكرات نجيب محفوظ

فى ديسمبر ١٩٩٧ صدر هذا الكتاب المهم الذى يعتبر إضافة جادة إلى المكتبة النقدية العربية هو (مذكراته وأضواء علي سيرته وحياته).
 - يقول الصديق رجاء النقاش الناقد المعروف «فرصة طيبة لا يمكن تعويضها للاقترب من العالم الإنسانى والفكرى والفنى لهذا الأديب المصرى العالمى..
 ومما زادنى حماسا لفكرة الكتاب أننى عاشق من عشاق نجيب محفوظ، حيث تابعت كتاباته بجماس وحب وإعجاب دائمين منذ أن قرأت أول رواية وقعت فى يدي سنة ١٩٤٩، وكنت فى الخامسة عشرة من عمري، وهى رواية «رادوييس» وبعدها لم أترك كلمة كتبها نجيب محفوظ دون أن أقرأها..
 ويقول عن هذا الحوار:
 «فى أول أغسطس سنة ١٩٩٠ بدأت لقاءاتى مع نجيب محفوظ.. وكنت أطرح عليه الأسئلة فيجيبني عنها بصبر شديد ورحابة صدر كاملة..
 وكنا نلتقى فى الصباح الباكر فى حدود الساعة الثامنة، ونواصل هذا اللقاء ما يقرب من ثلاث ساعات، واستمرت هذه اللقاءات حتى أواخر عام ١٩٩١، وكنت التقى مع نجيب محفوظ فى هذه المواعيد أربعة أيام فى الأسبوع.
 وأخيرا توافر لى من هذه التسجيلات ما يقرب من خمسين ساعة كاملة، وكانت لقاءاتنا تتم فى مقهى صغير بميدان التحرير فى وسط القاهرة هو مقهى «على بابا».

هذا الحوار الذى استمر خمسين ساعة يقدم لنا بورتريها صائفاً . دقيق الملامح . واضح
القسمات لشخصية نجيب محفوظ . اجتماعياً وسياسياً وإنسانياً وأخلاقياً .
ونجيب محفوظ وفدى صميم . من نصلى ولخص أبناء ثورة ١٩١٩ . وهو مؤمن كل
الإيمان بالديمقراطية وبالعدالة . وبحرية وكرامة الإنسان . كل إنسان .
وفى حياة نجيب محفوظ . وفى أبنه وفى سلوكه نجد أن قيمة الصداقة تلعب دوراً مهماً
وأساسياً .

وهل يمكن أن ينسب قارىء ثلاثة «بين القصرين» صداقة كمال عبد الجواد وحسين شداد
فى «قصر الشوق» وأصدقاء السيد أحمد عبد الجواد فى «بين القصرين» .
وصداقة كمال عبد الجواد ورياض قللى فى «السكرية» ونحن نجد فى بداية حوارهم مع
رجاء النقاش يبدأ بالحديث عن صديقه زكريا أحمد . ثم يتابع حديثه عن الأصدقاء عبد
الحليم نورية وإحسان عبدالقدوس وأحمد مظهر . ويتميز نجيب محفوظ بهذا الوفاء لهؤلاء
الأصدقاء . وهو - كما أراه - فارس الوفاء فى أبنائنا المصريين الحديث .
وكم هى صداقة كلماته عن زكريا أحمد وكم هى صداقة - أيضاً - عنه شخصياً يقول:
«زكريا أحمد من اطرف الشخصيات التى قابلتها فى حياتى . فهو على المستوى الإنسانى
ابن بلد لطيف محبوب وابن نكته» . ثم يقول:

«كانت حكايات الشيخ زكريا لا تنتهى . حكاية تجرؤ إلى حكاية أخرى فى تسلسل عجيب
وترابط مذهل وقد يبدأ فى سرد حكايته الأولى فى التاسعة مساءً ويعود إلى نقطة معينة
فى الحكاية نفسها فى الثالثة صباحاً . وما بينهما من استدراك وملاحظات وتوقعات . .
حتى يبدو للسامعين أن مؤلف قصص «ألف ليلة وليلة» والشيخ زكريا من نسيج واحد
وتجمعهما نفس العقلية .

وهذا يشير إلى أن نجيب محفوظ يرى أن هذا العمل الأثنى العبقري «ألف ليلة وليلة» عمل
مصرى .

ونجيب محفوظ وزكريا أحمد يعبران أصلى تعبير عن الشخصية المصرية . عن ابن البلد .
وابن البلد هو المنتمى صابق الانتماء إلى نبله . والذى يحمل فى سلوكه وفى مبادئه وفى
كل ألوان نشاطه كل ملامح وسمات الشخصية المصرية . من وفاء وصديق وبساطة
وصراحة ومن طيبة وشجاعة وإخلاص ومن تواضع مع اعتزاز بالكرامة وحرص على
الحرية والاستقلال .

وعن علاقة زكريا أحمد بالكتب يقول صديقه نجيب محفوظ
«لم يكن الشيخ زكريا يحب القراءة . وربما كانت «زقاق المدق» هى روايته الوحيدة التى
قرأها . وأعترف هنا أن هذا العمل الرائع «زقاق المدق» كان بداية اهتمامى بالعملية النقدية

ونشرت عن «زقاق المدق» فى مجلة «الرسالة الجديدة» كلمة تقدير وإعجاب تحت هاتين الكلمتين «محاولة نقدية» كما كان «زقاق المدق» هو بداية طريقى للتعرف على مبدع هذا العمل (الذى أراه افتتاحية لثلاثية بين القصرين).. والذهاب إلى كازينو أوبرا فى منتصف الخمسينيات لمقابلة نجيب محفوظ..

ويحدثنا نجيب محفوظ عن علاقة زكريا أحمد بالشيخ سيد درويش: «كان الشيخ زكريا يحب سيد درويش إلى درجة العبادة، وكان يتكلم عنه بانفعال شديد، ولا يمل أبداً من الحديث عن أيام صعلكة مشتركة بينهما، وأنه كثيراً ما كان يصطحب سيد درويش فى جولة بعد منتصف الليل فى حواري القاهرة المظلمة. ولعل هذه الجولات فى حواري القاهرة هى التى دفعت إلى قراءة «زقاق المدق».

ويتحدث نجيب محفوظ عن الحان زكريا أحمد وتراثه الموسيقى: «من أبرز ما يميز الشيخ زكريا كموسيقى الحانه الشرقية الأصيلة، ومع ذلك لم يكن له موقف معاد من الموسيقى التجريبية ولم أسمعه يوماً يهاجمها، بل كان يرى فيها فناً جميلاً، لكنه يرى أن مذاقها مختلف تماماً عن موسيقانا».

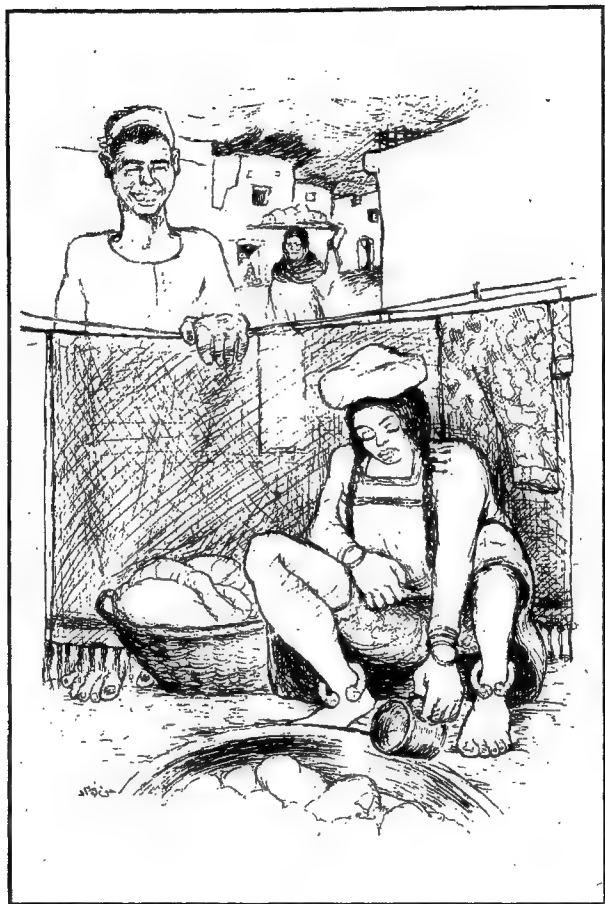
ويقول أخيراً عن هذا الفنان المصرى العبقري: استمرت علاقتى بالشيخ زكريا من بداية الحرب العالمية الثانية وحتى وفاته عام ١٩٦٢ لقد تأثرت بشخصيته فى قصة قصيرة كتبها بعنوان «الزغبلاوى». ولقد قرأت هذه القصة التى يغلفها غلاف صوفى، أكثر من مرة.. وكتبت عنها كلمة ولا أذكر أين نشرتها..

ويحدثنا نجيب محفوظ عن علاقته بالموسيقى والغناء «تعلقت بالغناء منذ الطفولة، وفى بيتنا وجدت عدداً كبيراً من الأسطوانات لكبار مطربي ذلك الزمان.. حفظت ذاكرتى الكثير من الأغنيات كنت أرددها مع نفسى أو بين الأصدقاء وفى الرحلات.

وقارى «بين القصرين» يذكر أن الجزء الأول منها ينتهى وكمال وهو فى العاشرة من عمره ويردد أغنية سيد درويش «زورونى كل سنة مرة» ويسجل لنا نجيب محفوظ هذه الحقيقة عن مدى حبه للموسيقى والغناء:

«بلغ من حبنى للموسيقى والغناء، أننى التحقت بمعهد الموسيقى العربية، ودرست فيه لمدة عام كامل..»

وكان التحاقى بمعهد الموسيقى العربية عام ١٩٣٣ وكنت وقتذاك طالباً بالسنة الثالثة فى كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن) وكان أستاذى فى آلة القانون حفيداً للعقاد الكبير عازف آلة القانون فى فرقة أم كلثوم الأولى، وابن العقاد بك مدير المعهد.. ونحن نعرف أن نجيب محفوظ من عشاق أم كلثوم حتى أنه أطلق اسمها على ابنته أم



كلثوم.

وفي لمة حنين ووفاء يحتثنا عن منيرة المهديّة «في بداية عصر أم كلثوم كانت توجد مطربة اعتبرت من أجمل الأصوات النسائية التي عرفتها مصر وهي منيرة المهديّة، فصوتها من نفس طبقة صوت أم كلثوم.. أو أقل درجة.. ويعود الفضل في شهرة عبد الوهاب الأولى إلى منيرة المهديّة، فبعد الموت المفاجئ لـسيد درويش دون أن يتم ألحان مسرحية «كليوباترا»، أسندت منيرة المهديّة إلى عبد الوهاب مهمة إكمال الألحان، كما أسندت إليه القيام بدور البطولة «الرجالية» أمامها.. وكان عبد الوهاب شاباً صغيراً في سن ابنائها.. كانت هذه الفرصة نقطة فاصلة في حياة محمد عبد الوهاب دفعت كثيراً إلى الأمام، ووفرت عليه سنوات من المعاناة.

ثم يحتثنا نجيب محفوظ عن صديق آخر هو للموسيقى والملاحن القدير عبد الحليم نوريّة التي قام بتلحين أغاني الأوبريت الشعبية «يا ليلي يا عين» التي أخرجها زكي طليمات وقبعتها مصلحة الفنون التي كان يديرها يحيى حقي.. في دار الأوبرا عام ١٩٥٦.. وكان أول عمل شعبي يقدم في هذه الدار التي احترقت في ظروف غامضة واحترق معها كل ما يتعلق بهذا العمل «يا ليل يا عين» التي كتبت قد أرسلت حكايته إلى يحيى حقي.. صاحب الإبداعات الروائية والقصصية والتقنية.. الباقية في أدبنا المصري الحديث.. يقول نجيب محفوظ:

«ربطتني بالموسيقار للرحوم عبد الحليم نوريّة صداقة، وكانت أسرته تسكن بجوارنا في العباسية..

درس عبد الحليم نوريّة الموسيقى على يد أستاذ إيطالي واشترك في وضع الحان كثير من الأغاني السينمائية وكانت له أمنية حاول تحقيقها قبل وفاته ولم يتمكن وهي تحويل روايتي «رادوبيس» إلى أوبريت موسيقية.

ثم يقول عن دور عبد الحليم نوريّة في إحياء الأعمال الموسيقية الغنائية في تراثنا القديم. إن نوريّة من خلال الفرقة الموسيقية التي كونها أعاد تراثاً موسيقياً لا تعرفه الأجيال الحالية مثل أعمال داود حسني ومحمد عثمان وغيرهما..

والواقع أن عبد الحليم نوريّة له أباد يبضء على الموسيقى الشرقية، وقد أحدث فيها نهضة رائعة من خلال إعادة التراث القديم.

ثم يحتثنا نجيب محفوظ عن صديق آخر هو الفنان القدير أحمد مظهر:

«ومن الفنانين الذين عرفتهم واقتربت منهم ولتقيت بهم كثيراً باعتبارهم من رواد شلة الحرافيش، الفنان أحمد مظهر وهو من الضباط الأحرار الأوائل على الرغم من أنه حين قامت الثورة كان خارج مصر. ومظهر من نفس دفعة جمال عبد الناصر في الكلية الحربية..



وكان له دور فى التمهيد لقيام الثورة . ثم يسجل لنا نجيب محفوظ هذه الحقيقة التاريخية المهمة:

« علمت من أحمد مظهر - فيما بعد - أن النجاس باشا وسراج الدين باشا كانا على علم بوجود تنظيم الضباط الأحرار، خاصة بعد الانتخابات التى جاءت بالنحاس وحزب الوفد إلى السلطة سنة ١٩٥٠ ولكنهما تسترا على التنظيم ولم يبلغا الملك.

أخيراً يحدثنا نجيب محفوظ عن صديق آخر هو إحسان عبد القدوس:

« تربطنى بإحسان عبد القدوس علاقة شبه عائلية، منذ أن كان جاراً لنا فى شارع رضوان بالعباسية، وقد سكن إحسان فى هذا الشارع، ونشأت بيننا علاقة حميمة بعد أن انتقلنا من الجمالية لنسكن فى نفس الشارع.



أردت فى هذه الكلمات عن كتاب «نجيب محفوظ» التوقف عند قيمة الصداقة فى حياة وأدب نجيب محفوظ.. وعن الأصدقاء الذين عاشوا فى حياته .. ولكنى أحب أن أضع فى نهاية هذه الكلمات رأى نجيب محفوظ فى النظام الديمقراطى..:

«إن النظام الديمقراطى هو أفضل نظام لحياة الإنسان، حتى لو قابلته بعض الأخطاء، ذلك أنه النظام الوحيد الذى يعطى الشعب حق محاسبة حكامه ومراجعتهم، بل وعزلهم. إذا اقتضى الأمر .. كما حدث مع الرئيس الأمريكى نيكسون».

(٢) محفوظ، عبقرية الحارة المصرية

بدأت نشاطى الأدبى فى مجلة «الرسالة الجديدة» وكان أول مقالة نقدية أكتبها عن «زقاق المدق» تحت هذا العنوان «محاولة نقدية».

يسجل لنا غالى شكرى رأى لويس عوض عن نجيب محفوظ:

«ما عرفت كاتباً رضى عنه اليمين والوسط واليسار، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين مثل نجيب محفوظ فنجيب محفوظ قد عدا فى بلادنا مؤسسة أدبية وفنية مستقرة قائمة شامخة.. فنجيب محفوظ كاتب من أولئك الكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب كلما قرأته عشت زمناً بين أمجاد الإنسانية.

كما أنه أسهم فى تطوير اللغة العربية كلفة أدبية .. ولكن ما حققه نجيب محفوظ هو أعظم من ذلك فاعماله تخاطب البشرية جمعاء.

وتتضمن روايات نجيب محفوظ أشكالاً من السيرة الذاتية لشخصياته، وتمت بصلة وثيقة للظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التى مرت بها مصر وقد أثر نجيب محفوظ تأثيراً

كبيراً فى مجتمعه من خلال رواياته

وفى روايته غير العادية «أولاد حارتنا» التى كتبها عام ١٩٥٩ تناول بحث الإنسان الدؤب عن القيم الروحية، وتتضمن أنماطاً مختلفة من الأنظمة تواجه توتراً فى وصف الصراع بين الخير والشر.

وقد كتب نجيب محفوظ عن القاهرة الحديثة التى تنتمى إليها رواية «زقاق المدق» وقد نشرت عام ١٩٤٧. لقد جعل من الزقاق مسرحاً لنماذج مختلفة من الشخصيات رسمها كلها بواقعية سيكولوجية.

غير أن ثلاثية «بين القصرين» التى أصدرها بين عامى ١٩٥٦ و١٩٥٧، هى التى جعلت منه كاتباً مرموقاً. وتدور الرواية حول أسرة السيد أحمد عبد الجواد منذ أواخر العقد الثانى من هذا القرن (القرن العشرين) إلى حوالى منتصف الأربعينيات (من القرن العشرين).



فى نهاية المقدمة يقول البلتاجى (رئيس هيئة الاستعلامات) لعل القيمة الأساسية التى تعمقت عنده واهتمت به الدوائر الأدبية اهتماماً بالثقافة العربية أن يفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل فى الأدب لعام ١٩٨٨. ثم يقول: «إن هذا الكاتب الكبير ليس صاحب مغامرة فذة فحسب، وإنما هو فى أدبه التجسيد الأوفى لمصر تراثاً وحضارة وحياة. وأيا كانت المرحلة التاريخية التى تناولها إبداعه بالتعبير فإن «روح مصر» ظلت دائماً جوهر موهبته الاستثنائية».

ثم يقرر هذه الحقيقة التى تؤكد أعمال نجيب محفوظ منذ أن بدأ الكتابة فى أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين:

«إن نجيب محفوظ هو أكبر من يدل على مصر روحاً وضميراً، والروح لا يقتصر مجازها على عصر دون آخر، فهو ابن مصر القديمة ومصر القبطية ومصر الإسلامية ومصر العربية الحديثة، والضمير لا يقتصر على زاوية دون أخرى من زوايا النفس والمجتمع، لأنه الضمير الحضارى للوطن والأمة».

ويقول غالى شكرى:

«نجيب محفوظ عبقري الحارة المصرية.. قرأ أجمل الروايات العظيمة فى تاريخ الإنسانية، لكنه فى البداية والنهاية كان وما يزال يقرأ الحارة المصرية».. ثم يقول:

وقد كتب أعماله بهذه الحارة .. ومنها وفيها وعنّها ولها، فكانت هى البناء الذى يستحيل رده إلى أى كاتب آخر مهما تأثر بالجميع ..

منتهى الخصوصية الجمالية أوصلت صاحبها إلى النوق العام فى كل مكان.

فى هذه المواجهة النقدية يسأل الناقد غالى شكرى صاحب ثلاثية «بين القصرين» و«أولاد حارتنا»:

● ما هي رؤيتك المصرية؟

ويرد نجيب محفوظ

- عرف الشعب المصري على مدى تاريخه صفوفا من القهر والاضطهاد، فتكونت لديه شخصية لها معالمها المميزة كالصبر الذي استمدته من الحياة الزراعية، والصمود الذي يتغلب على الفناء، وهو لا يعتدى على الآخرين بل مفعم باللطف والإنسانية وحسن المعاشرة ولكنه من جهة أخرى اعتاد القهر فاكتفى بالسخرية بدلا من الصراخ، وخفت لديه إلى حد ما حاسة المقاومة، واضطرته الحاجة إلى النفاق والفهولة، وهما رذائل تحتاج إلى مساحة من الحرية حتى يتخلص منها.

ولكن هذا الشعب المصري، رغم اعتياده القهر كما يقرر بحق نجيب محفوظ عندما ينفذ صبره لا يجد أمامه إلا الثورة.. كما حدث في ثورة ١٩١٩ هذه الثورة المصرية العظيمة.. ونحن نعلم أن نجيب محفوظ من أخلص وأصدق أبناء هذه الثورة.

ويسال غالى شكرى:

● أين أصبح المنتقم؟

يجيب نجيب محفوظ قائلاً:

- الحقيقة أنني لم أعش حياتي في أى وقت دون انتقام، وأقول «الانتقام» لأن التعريف هنا مقصود، ذلك أن انتقامي لم يتغير في الجوهز. هناك قيمتان أساسيتان هما الحرية والعدالة الاجتماعية. يقال لى إنهما لا يجتمعان ولكنى لسبت مقتنعا أبداً. لست أقهم لماذا يجب حين أعطيك حقل أن أصادر رأيك. لست مقتنعا».

وفي حديث مع محمد عودة على مقهى «ريش»، عندما حكى له محمد عودة عن الصعوبات في وجه المبادئ وأن الإستجابة الشعب لما يجرى - والحديث هنا عن ستينيات القرن العشرين - لست بمستوى الإنجازات. يقول نجيب محفوظ:

«إن لهذا الشعب لغة، ولكي نفهمه ويفهمنا لابد أن نكلمه بلغته، وأقصد باللغة جملة معتقداته الراسخة في وعيه، والمطلوب أننا حين نتضمن الكلام مع الشعب بلغته هذه نستطيع بواسطتها أن نتنقل به ومعنا من الظلام إلى النور. ولأننا لا نقوم بذلك فإن جيوش الظلام التي تجيد التفاهم بلغة الشعب تزحف وتسرق الأرض من تحت أقدام الجميع. ونقطة أخرى، هي العنصرية من تحت أقدام الجميع. ونقطة أخرى، هي العنصرية أننا شعب لا يعرف العنصرية مطلقاً. تراث طويل عريض يخلو من العنصرية.

وهذا ما يدعوه البعض بالوداعة أو اللطافة أو الألفة أو الدفء المعروف عن المصريين في علاقاتهم الاجتماعية وموقفهم من الغرباء.

ولكن الظلام الزاحف يزرع بذوراً غريبة في أرضنا الطيبة. أين دور الاستنارة العقلانية؟ الاعتماد عن تراثنا الوطني ببعدها في الوقت نفسه عن شاطئ الأمان.. هذه أيضاً رؤية

مصرية وحين انتمى إلى الوطنية المصرية فاننى أدرك السلبيات والإيجابيات جيدا عن الشخصية المصرية «ولكن لا معنى لأدبى خارج نطاق هذه الرؤية»

ويحدثنا المؤلف الناقد د غالى شكرى عن الحياة الواقعية لنجيب محفوظ.. يقول: «طفولة عادية عاشها فى كنف والدين يتتميان لإحدى شرائح الطبقة الوسطى الصغيرة، فالأب موظف والأسرة تكونت قبل مجئ نجيب محفوظ من والدين وأربع بنات وولدين، وبلغت المسافة الزمنية بين نجيب محفوظ وشقيقة الذى يكبره مباشرة

تسع سنوات، وحين وصل إلى سن الخامسة كانت شقيقاته قد تزوجن ، وكذلك شقيقاه، وكان أحدهما قد دخل الكلية الحربية وسافر للعمل فى السودان، لذلك وجد نجيب محفوظ نفسه فى سن مبكرة وكأنه الابن الوحيد فى البيت الذى يضمه والديه فى الحى الشعبى «الجمالية» ويضيف نجيب محفوظ «كنت محروما من الاحساس بالإخوة» ويستأنف غالى شكرى حديثه عن حياة نجيب محفوظ: البيت والحارة والمدرسة عناصر البيئة الأولى التى عاشها فى طفولته بين اللعب واحترام الكبار ومظاهرات ثورة ١٩١٩ وبقيت الحارة فى أدب نجيب محفوظ وحياله، باغانياتها وفقرائها وفتواتها وتجارها وكأنها «ثقب الأبرة» الذى يرى منه - هذا الكاتب العالم ويقرر المؤلف هذه الحقائق المهمة فى حياة نجيب محفوظ.

«والدته - على عكس أمينة فى الثلاثية - هى التى خرجت به إلى الدنيا وزار برفقتها الكثير من معالم القاهرة. وكان والده هو الذى عرفه على سعد زغلول ومصطفى كامل ومحمد فريد ولكن الحماس الأكبر والحرارة السياسية القصوى كان منبعها سعد زغلول.. كان الأب يعرف المويلى معرفة شخصية، وكان كتابه هو الكتاب الأدبى الوحيد، وسواه كان هناك القرآن فقط.

فالثقافة هى «الدين» فى البيت.. وبعد ثلاث سنوات من تخرج نجيب محفوظ توفى والده عام ١٩٣٧ عن خمسة وستين عاما.

وكانت الأسرة قد انتقلت عام ١٩٢٤ من الجمالية إلى الحى الأرقى: العباسية.. وحين كبر كان العقاد وطه حسين وسلامة موسى هم الذين تناوبوا على عقله ووجدانه، وأوقفوه فى تلك الحيرة العنيفة بين الأدب والفلسفة.

وينقلنا المؤلف إلى بداية نشر مؤلفاته وكان قد ذكر فيما سبق أن سلامة موسى كان أول من نشر له مقالاته فى «المجلة الجديدة» ثم نشر له أولى رواياته الفرعونية «عبث الأقدار» فى ١٩٤٣ بدأ نجيب محفوظ ينشر مؤلفاته مقابل أجر

تكونت «لجنة النشر للجامعيين» وبدأت تطبع لجيل كامل (عبد الحميد جوده - صاحب الفكرة - على أحمد باكثير وعادل كامل ونجيب محفوظ وغيرهم)

وفى أوائل الخمسينيات تصدر «روز اليوسف» سلسلة «الكتاب الذهبى» وعرفت روايات نجيب محفوظ طريقها إلى هذه السلسلة الشعبية الأنيقة.

وكانت هذه هي خطوته الأولى إلى الجمهور، أما الخطوة الثانية فجاءت عام ١٩٥٤، وكان نجيب محفوظ قد انتهى من كتابة ثلاثية «بين القصرين» في إبريل عام ١٩٥٢.. وفي نادي القصة قال له يوسف السباعي.. أعطني الرواية لأقرأها.

وسوف تصدر مجلة شهرية جديدة للأدب هي «الرسالة الجديدة» التي بدأت منذ أن كان جارا لنا في شارع رضوان بالعباسية، وقد ولد إحسان في هذا الشارع، ونشأت بيننا علاقة حميمة بعد أن انتقلنا من الجمالية لنسكن في نفس الشارع».



أردت في هذه الكلمات عن كتاب «نجيب محفوظ» التوقف عند قيمة الصداقة في حياة وأدب نجيب محفوظ.. وعن الأصدقاء الذين عاشوا في حياته.. ولكني أحب أن أضع في نهاية هذه الكلمات رأي نجيب محفوظ في النظام الديمقراطي.

«إن النظام الديمقراطي هو أفضل نظام لحياة الإنسان، حتى لو شابته بعض الأخطاء، ذلك إنه النظام الوحيد الذي يعطي الشعب حق محاسبة حكامه ومراجعتهم، بل وعزلهم إذا اقتضى الأمر. كما حدث مع الرئيس الأمريكي نيكسون».

وفي عام ١٩٨٨.. عام جائزة نوبل.. صدر لنجيب محفوظ «صباح الورد» وقول عنها غالي شكرى أنها ثلاثية تتكون من «أم أحمد» و«صباح الورد» و«أسعد الله مساك»..

وهو نفس العام ١٩٨٨ الذي أبدع فيه كتابه ناقدنا النشط غالي شكرى ولم يرض أن يصدر كتابه بدون تناول «صباح الورد» وهذا العنوان هو الذي اختاره ليختم به عمله الجديد. بكل تقدير وأعجاب بهذه الإضافة الطيبة:

«صباح الورد يا نجيب محفوظ»

يستهل غالي شكرى حديثه عن «صباح الورد» بهذا السؤال:

«ماذا يفعل الزمن بالدنيا؟»

ويقول:

هذا هو السؤال المحوري على طول «صباح الورد» وعرضها وعن هذه الدنيا يقول غالي شكرى:

«والدنيا هي مصر التي يمسك الكاتب بأطرافها ويضعها في مكانين أثيرين لديه هما حي «الجمالية» الشهير، وحي «العباسية» الذي لا يقل شهرة.

يقول غالي شكرى الناقد المصري الذي رحل عن دنيانا منذ سنوات ولكن أعماله النقدية باقية معنا.. لا تزال.

في «أم أحمد» و«صباح الورد» نكتشف تطابقا مثيرا بين ذكريات نجيب محفوظ الحقيقية وبين ما جاء في هذين القسمين ولا أقول القصتين ربما كان التغيير الوحيد في أسماء الأشخاص وكان الكاتب يفضل كتابة سيرته الذاتية.



وفى نهاية هذا الحديث أسجل بعض ما جاء فى المقدمة التى كتبها د. ممدوح البلتاجى، تحت عنوان «الانتماء الوطنى طريق للإنسانية الشاملة» يقول عن هذا الكتاب بحق:

«هذا الكتاب زاخر بفكر محفوظ ورؤاه، بروحه ومصريته، يتواضعه وإنسانيته، من خلال حوار فريد وغريب ومثير، عن الحياة وأسرارها عن الآفاق اللامحدودة للإنسان، عن الفلسفة والسياسة، عن الحلم والواقع، عن الناس والمجتمع . وطبعاً عن الأدب.

"إخنتون" بين عادل كامل

ونجيب محفوظ

شوقي بدر يوسف

" رتل الفجر، نشيده الفضى على إيقاع قيثارة
من خيوط الشمس، تداعبها أنامل النسيم الحالم .
وسرت الأهازيج العلوية فى عناصر الكون، فكانما
عرت الأرض رعدة كنبضة الشريان، يكاد يحسها
الساھر المتعب " .
عادل كامل فى " ملك من شعاع
عندما تتطهر الأنفس من أدرانها ستحظى
الأذان جميعا بسماع الصوت الإلهى ويعيشون فى
الحقيقة !! ... ذلك كان حلمه ، أن يعيش الناس أجمعون فى الحقيقة " .
نفرتيتى " فى " العائش فى الحقيقة "

استهوى العصر الفرعونى العديد من المبدعين فى مصر والعالم فظهرت بعض من
الأعمال الروائية والقصصية، استلهمت، واستدعت من هذا العصر أحداثا، وشخصا،
وقضايا فكرية وإنسانية، ارتبطت بأشكالية التاريخ والفن الروائى وعلاقة كل منهما بالآخر
من عدة وجوه . وقد حظى هذا العصر بحالة خاصة من الإبداع، ظهرت تجلياته خلال
الفترة منذ أواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينيات من القرن الماضى، حيث بدأ سياق إبداعى
خاص فى كتابة التاريخ الفرعونى فى شكل روائى ومسرحى أعاد إلينا شخصيات كثيرة
طواها النسيان وأصبحت فى ذمة التاريخ . كما حظيت شخصية أمحتب الرابع المعروف

ب' إخناتون وزوجته نفرتيتي على وجه الخصوص باهتمام العديد من الكتاب في العالم فكتبت أجاتا كريستي مسرحية إخناتون حسدت من خلالها إعجابها بالشعب المصري وحضارته الفرعونية، خاصة شخصية هذا الفرعون الذي نادى بالتوحيد في عقيدته، وعانى في سبيل ذلك ما عانى، كذلك عبرت عن إعجابها بطبيعة هذا الشعب من خلال الحوار الذي جاء معبرا عن هذا الإعجاب حيث قالت على لسان رئيس الكهنة : " إن مصر تحتاج إلى مواهب أبنائها، فهي تنشد لدى كهنتها الحكمة والعمل، أما لدى جنودها فتتشد الذراع القوية " . كما كتبت الكاتبة الفرنسية، المصرية الأصل، أندريه شديد رواية " نفرتيتي وحلم إخناتون " ، جسدت فيها الحياة الفكرية والدينية المصرية في عصر من أزهى عصور الفراعنة فكرا ومجدا وهو عصر أمنحتب الثالث وابنه أمنحتب الرابع المعروف بأخناتون . وقد نشرت هذه الرواية عام ١٩٧٤، وترجمت إلى العربية عام ١٩٨٨ وفازت الكاتبة عنها بجائزة " أفريقيا البحر المتوسط " .

أما الرواية العربية المعاصرة فقد احتفت بمرحلة الكتابة عن العصر الفرعوني احتفاء خاصا بصدر عدد من الروايات دفعة واحدة خلال الفترة التي تزامنت مع أحداث الحرب العالمية الثانية، فقد صدرت رواية " عبث الأقدار " لنجيب محفوظ عن مطبوعات المجلة الجديدة لسلامة موسى عام ١٩٣٩ . وعندما تشكلت لجنة النشر للجامعيين من مجموعة من الكتاب الشباب في أوائل الأربعينيات، بدأت بدايات النشر فيها بنشر بعض الروايات التاريخية المستمدة من العصر الفرعوني فصدرت رواية " أحسن " لعبد الحميد جودة السحار في مايو ١٩٤٣، وتبعتها بعد مرور شهرين رواية " رادويس " لنجيب محفوظ في يوليو ١٩٤٣، وفي ديسمبر من العام نفسه صدرت مسرحية " إخناتون ونفرتيتي " لعلی أحمد باكثير، ثم تبعتها في أغسطس ١٩٤٤ رواية " كفاح طيبة " لنجيب محفوظ، وفي يونيو عام ١٩٤٥ صدرت رواية تناولت أيضا شخصية " إخناتون " وهي رواية " ملك من شعاع " لعادل كامل، وفي العام نفسه صدرت رواية " أيزيس وأوزيريس " لعبد المنعم محمد عمرو . ثم توقفت الكتابة بعد ذلك عن هذا العصر الخصب الثرى حيث شعر هذا الجيل من الكتاب أن التاريخ الفرعوني قد أخذ حقه من التناول الإبداعي، وأنه يجب الانتقال إلى أشكال ومضامين جديدة للرواية العربية يتطور بها عالمها وتنتقل بها إلى آفاق إنسانية رحبة جديدة تتناسب مع مجريات العصر آنذاك . وكان أن انتقل نجيب محفوظ لتجسيد الواقع الاجتماعي بظهور أولى رواياته الاجتماعية وهي رواية " القاهرة الجديدة " ، ثم أعقبها بـ " خان الخليلي " ، و " رفاق المدق " وبدأ التيار الواقعي يغلب على التيار التاريخي للفن الروائي إلا أن بدايات هذه المرحلة كانت إرهاصة مهمة للرواية العربية في مرحلة انتقالها من مرحلة التأسيس إلى المرحلة الفنية التي جاءت بعد ذلك وهي المرحلة الواقعية للرواية .

وسوف نتوقف عند روايتين من الروايات التي تناولت العصر الفرعوني لكاتبين جمعت بينهما وشائج عديدة، منها أنهما كانا أبناء جيل إبداعي واحد، وفي الوقت نفسه كانا صديقين حميمين، كما كانا عضوين مؤسسين لجماعة النشر للجامعيين، كما كانا أيضاً من المجموعة الأولى التي تكونت منها جماعة الحرافيش المعروفة في الوسط الفني والإبداعي، هما عادل كامل، ونجيب محفوظ. أما رواية عادل كامل فهي رواية "ملك من شعاع" التي صدرت عام ١٩٤٥، وأما رواية نجيب محفوظ فهي رواية "العائش في الحقيقة" التي صدرت عام ١٩٨٥ أي بعد أربعين عاماً من صدور "ملك من شعاع"، وصدور الأعمال الفرعونية الأولى الخاصة بنجيب محفوظ. والروايتان تجسدان شخصية "أخناتون" فرعون مصر الذي نادى بالتوحيد: عصره، وفكره، وصراعه مع كهنة آمون في سبيل نشر عقيدته الجديدة، ومرحلة الصعود والهبوط، والمأساة الخالدة التي عاشها هذا الفرعون الشاب، وهو يرى حلمه الكبير يتهاوى أمام عينيه تحت ضربات الواقع الأليم، فيستسلم إلى طبيعته الساكنة المسالمة ويرحل عن الدنيا في هدوء تاركاً هذا الواقع يتفاعل مع نفسه.

ورواية "ملك من شعاع" هي إحدى الأعمال الأربعة التي خرج بها عادل كامل من دنيا الإبداع، وكانت هي كل عالمه الإبداعي الذي تشكل في ذلك الوقت وهي روايات "ملك من شعاع" و"مليم الأكبر" و"البحر والريط" ومسرحية "ويك عنتر" وقد صدرت رواية "ملك من شعاع" عام ١٩٤٥ وإن كانت رواية "مليم الأكبر" قد كتبت قبلها إلا أن صدور بعض الروايات التي تتناول العصر الفرعوني في ذلك الوقت هو الذي دفع بعادل كامل إلى الإسراع بنشرها قبل رواية "مليم الأكبر" وقد فازت هذه الرواية بالجائزة الأولى للمسابقة التي كانت تقيمها وزارة المعارف في هذا الوقت.

ولعل التناص الذي جمع بين روايتي "ملك من شعاع" و"العائش في الحقيقة" هو الذي جعل خطوط هذين النصين تستمد من احتفاء الكاتبين بشخصية هذا الفرعون الشاب "أخناتون" صاحب الدعوة إلى عبادة التوحيد، حيث اعتمد كل منهما على واقع الشخصية ودورها الأساسي فيما كانت تنادي به من عقيدة جديدة على العالم تعتمد على الوحدانية الإلهية وهو أمر لم تكن مصر الفرعونية ولا غيرها من الأمم قد درجت عليه آنذاك، وقد صور عادل كامل شخصية "أخناتون" على أنه داعية من دعاة السلام والمحبة، فهو كاره للحرب إلى الحد الذي رفض فيه إعداد جيش قوى لمحاربة الثائرين ضد ملكه في بلاد الشام. إلا أن نجيب محفوظ في روايته "العائش في الحقيقة" وإن كان قد احتفى أيضاً بالجانب نفسه وهو جانب الشخصية، إلا أنه صورته من خلال وجهات نظر متعددة اتسمت بالنسبية خاصة من كان منهم من يبين أعدائه من كهنة آمون الذين رأوا فيه حجر عثرة. وعانقاً لهم ولأطماعهم في السلطة، وبين محبيه والذين انضموا إلى رسالته، وتعاطفوا معها

وأمّنوا بها خاصة زوجته نفرتيتي وبعض المقربين من حاشيته وحرسه الخاص . فجعل كل شخصية من هذه الشخصيات تدلّ بملوها في تصوير شخصيته من خلال مساهمة لأحد الشباب أراد معرفة الحقيقة عن عانش الحقيقة ذاتها، وهو شكل استوحاه نجيب محفوظ من رؤيته التي استخدمها في العديد من أعماله الإبداعية التي اعتمد فيها على صوت الشخصية وجهة نظرها فيما تعبر عنه "ميرامار"، "أفراح القبة"، "المرايا"، "أمام العرش" وغيرها من الأعمال، وقد جسد نجيب محفوظ من خلال هذه الشخصيات وجهة نظر خاصة حول هذه الشخصية المثيرة للجدل، شخصية "أخناتون" فمنهم المتعاطف معه ومع رسالته، ومنهم الرافض لهذه الرسالة والمناوئ لها . بل إن هناك شخصيات حيادية جمعت بين النقيضين . لذا فقد استخدم نجيب محفوظ في هذا النص أسلوب وجهة النظر متعددة الأصوات من خلال شخصية "مرى مون" الشخصية التي ربطت بين العديد من الشخصيات التي أدلت بملوها حول شخصية "أخناتون"، ومن هذه الشخصيات على سبيل المثال شخصية "كاهن آمون" الذي كان يقود الحملة المناوئة لفرعون مصر "أخناتون"، "الحكيم" أي "أبو نفرتيتي ومعلمه في الوقت نفسه، القائد "حور محب" صديقه وقائد جيشه والذي انضم إلى كهنة آمون في صراعاتهم معه، والفنان المثال "بك" الموالى لسيدته أخناتون، وزوجة أبيه "تادو خيبا" التي ورثها أخناتون بعد وفاة والده وكانت من المناوئين له بحكم وضعها الاجتماعي في حاشية الملك، ووزير الرسائل "توتو" الذي كان عين كهنة آمون في قصر أخناتون، وزوجة الحكيم "أي"، "تي" والدة نفرتيتي وكانت من الشخصيات الحيادية في تعبيرها عن شخصية "أخناتون"، و"موت نجمت" شقيقة "نفرتيتي" التي كانت كثيرا ما تنعت أخناتون بالجنون، وكثيرا ما كانت تتشاجر مع اختها "نفرتيتي" لهذا السبب، والكاهن الأكبر للإله الواخد ويدعى "مرى رع" وكان من حاشية أخناتون والمقربين إليه، وقد أفرد نجيب محفوظ لشخصية "نفرتيتي" زوجة "أخناتون" التي عزلت في قصرها فصلا خاصا بها أوضحت فيه وجهة نظرها حيال كثير من القضايا التي صاحبت علاقتها بزوجها أخناتون منذ زواجها به وحتى فراقها وعزلتها في قصرها بمدينة "أخت أتون" تل العمارنة التي أصبحت أثرا بعد عين بعد رحيل أخناتون واعتزال نفرتيتي بقصرها بالمدينة الخربة .

وقد اعتمد عادل كامل في سرده لرواية "ملك من شعاع" على السرد المباشر في تجسيده للحياة الفرعونية القديمة من خلال لغة شاعرية موسقة تتناسب مع جوهر الموضوع وصوفيته وتجسيد الشخصية المحورية للنص وهي شخصية الفرعون الشاب "أخناتون" الذي كان ينادى بعقيدة التوحيد وترك عبادة آلهة متعددة . كما أن الصور الشاعرية التي استخدمها في نسيج النص كانت أيضا انعكاسا لماهية النص ذاته، حتى أن

العنوان وهو أحد العناصر الفنية له قد خرج من ذات المضمون ليعبر عن جوهر الشخصية . والقارئ لهذا النص يجد أنه لا يتبع المنهج الواقعي في التحليل ، إنما يستعين الكاتب بوسائل الشعر المنثور، والمناجاة الذاتية، والمونولوج الداخلي، وبث المناخ الغرائبي في بعض الأحيان، حتى يبرز التطور النفسي، وخلق الجو الصوفي المصاحب لهذا التطور في بنية السرد، ويكاد الوصف يستحوذ على جزء كبير من وضعية السرد لارتباطه بمناخ النص والمضمون وطبيعة الشخصيات المتحركة في نسيجه، ومن هذا الوصف الشعاعي وصف السماء : " كان القمر يهبط متثاقلا إلى مضجعه الغربي حيث يستريح من طول ما عاناه في سفرته الليلية، هناك يسلم قيادة الكون إلى زميلته الشمس لينعم بالنعاس إلى مساء اليوم التالي، ولعله يستطيع أن يستثير شفقة زميله فتوصى بأن تقوم بدورته إلى جانب دورتها وليلة واحدة " . إن هذا السرد الشعاعي هو المكوّن الأساسي لنسيج النص في رواية " ملك من شعاع " . لقد كانت التجربة فيه تجربة فريدة في نوعها لنظام المناسبة الدقيق الذي استلهمه عادل كامل لطبيعة الموضوع، والرؤية التي أراد التعبير عنها لإبراز النزعة النفسية عند الشخصيات المتصارعة بين التقاليد والمثل الأعلى الفطري، ولشدة تباين رسالة أخناتون يبدو وكأنه قد وصل في مسعاه إلى حد الجنون . إلا أن نجيب محفوظ في روايته " العاشق في الحقيقة " قد استخدم أصداء السيرة في تجسيده لشخصية أخناتون فهو لم يفرد له فصلا مثلما أفرد لكل شخصية متحدثه عنه فصلا مستقلا، ولكنه كان داخل النص كالحاضر الغائب . ويقول نجيب محفوظ عن كتابته للعاشق في الحقيقة : " عندما كتبت الروايات الفرعونية الثلاثة في بداية رحلتى مع الأدب، كان في نيتي أن أوصل السلسلة، وأكتب التاريخ الفرعوني كله بنفس الطريقة .. ولما حدث التحول ولم أوصل العمل في هذا الاتجاه، بقيت في وجداني شخصية " اخناتون " بكل ما تحمله من ثراء وغموض . وبعد سنوات طويلة وقع في يدي كتاب باللغة الفرنسية عن " اخناتون " يتضمن آراء غريبة ومتناقضة لم أسمع بها من قبل . أثار الكتاب ما أحمله في وجداني من تقدير لهذه الشخصية، وقررت التوقف عند " اخناتون " والكتابة عنه . فجاءت رواية " العاشق في الحقيقة " لا تتضمن رؤية درامية بقدر ما هي عرض لوجهات النظر المختلفة في هذه الشخصية التاريخية المثيرة خاصة أنني أضفت للرواية شخصيات من صنع خيالي ليس لها أصل تاريخي .

و " اخناتون " كما تصوره هو شخصية سابقة لعصرها، مثيرة للتعاطف معها، مضجبة في سبيل فكرتها وما تؤمن به من مبادئ، فهو رجل يدعو إلى السلام والتوحيد في عصر كان يرفض هذه الأفكار . ومن الثابت تاريخيا أن الكهنة هم الذين تأمروا عليه ليقتضوا على أفكاره التي كانت تمثل ضررا شديدا على مصالحهم ونفوذهم ومن خلال

قراءاتي للتاريخ الفرعونى لفتت نظرى ملاحظة مهمة، وهى أن سيطرة الكهنة على الحكم كانت تشدد وتظهر أكثر وضوحا فى فترات الضعف التى تمر بها البلاد، وكان حكمهم مرتبطا دائما بالتدهور وانتشار الفساد

وعلاوة على ما قاله نجيب محفوظ حول كتابته لرواية "العائش فى الحقيقة" فإن هذه الشخصية المثيرة للجدل قد استمرت فى وجدانه فترة طويلة، وكثيرا ما كانت تلح عليه فى بعض الأحيان، ظهر ذلك فى بعض أعماله القصصية . وفى قصة "صوت من العالم الآخر" من مجموعة "همس الجنون" يطل اسم أخناتون ليكرر دعوته إلى وحدانية الله . وفى قصة "السماء السابعة" من مجموعة "الحب فوق هضبة الأهرام" تظهر شخصية أخناتون أيضا لترشد الناس إلى الطريق نفسه، طريق الوجدانية بأسلوبه الذى تميز به حال حياته . وفى كتابه "أمام العرش" تتجسد شخصية أخناتون فى محاكمة نجيب محفوظ لحكام مصر منذ فجر التاريخ لإبراز جوانب تاريخية مستقيمة من الماضى إلى الحاضر .

ومن ناحية البناء الفنى، فقد عرض عادل كامل روايته مستخدما الزعة التقليدية للقصص فى الرواية الكلاسيكية من خلال القاعدة الأرسطية المبنية على نظام البداية والوسط ثم النهاية، فقد عرض لحياة أخناتون منذ كان طفلا وليدا، ثم وليا للعهد فملكا على مصر خلفا لآبيه "أمنحتب الثالث" وتركزت عدسته الروحية، ومجاهدته فى سبيل اكتشاف حقيقة الإله والصراع الذى نشب بينه وبين كهنة "أمون" الذين رأوا فى ديانته الجديدة خطرا عليهم، ونذيرا بزوال سلطانهم ومكانتهم الاجتماعية بين الشعب، فانضموا إلى أعدائه الذين أغاروا على أطراف مملكته فى سوريا . وقد نهج الكاتب فى بناء روايته نهج الكتابة التاريخية من حيث الاعتماد على الحقائق التاريخية التى استقاها من مصادر مصرية وأجنبية، ثم ضمنها بعض الأحداث التاريخية، وقد أشار الكاتب فى مقدمة الرواية واستدل ببعض الحقائق التى قالها بعض المؤرخين المعاصرين حيث يقول العلامة "برستيد" أكبر عملاء التاريخ المصرى القديم : "إن لهذا الملك مركزا ظاهرا وشخصية بارزة بين ملوك العالم على توالى العصور، فهو أعظم الفراعنة فلسفة وأكبر الملوك شخصية على مدى التاريخ البشرى لم يكن أخناتون فردا عاديا .. فهو إلى أنه سليل بيت المجد والشرف . كان صعب المراس، قوى الشخصية، لا يتردد أبدا فى إنجاز مشروعاته وإجبار أكابر مملكته على الإنقياد لأوامره . أما شجاعته المعنوية فلا مثيل لها . إذ أستطاع فى غير وجل أن يناهض بمفرده صرح التقاليد المتناهية فى القدم، لكى ينادى بأفكار غاية فى السمو كانت فوق مستوى فهم البشر فى هذا العصر . لقد توصل هذا الملك العظيم بثاقب فكره إلى معرفة إله العالم خالق الكون، وإلى الإيمان برحمته ورافته بمخلوقاته" . أما "آرثر ويجل" المفتش العام للآثار بالحكومة المصرية، والذى اشترك فى الكشف عن مقبرة أخناتون، فلم يكن أقل إعجابا به وحماسة له، فقد أفرده لهذا الملك الشاب سفرا جليلا نسب إليه فيه أروع الصفات التى يمكن أن يتحلى

بها بشر . فهول يقول : " إن حكم إخناتون الذى دام سبعة عشر عاما . يبرز كأعظم حقبة لافتة للنظر على مدى التاريخ المصرى الطويل الأمد . إننا نرقب القافلة اللاتناهية للفراعنة الغامضين ، يتألق نجم كل منهم لحظة سريعة فى الشعاع الخافق لمعرفتنا بهم ، دون أن يترك معظمهم سوى أثر هين فى الخاطر . إنهم محجبون بالضباب ، بعيدون فى الأحقاب .

كما حقق عادل كامل من خلال روايته " ملك من شعاع " التقاء المؤثرات الأوروبية بالمؤثرات المعاصرة للنص الروائى ، حيث استهوى الكاتب الجانب الرمضى من الأدب الغربى ، كما صوره بعض الشعراء الرمزين ، وكما صور فى القصص الدينى بنوع خاص ، واجتمعت فى هذا النص ألوان صوفية ورثتها مصر منذ عصر الفراعنة ، فأختار حقبة من تاريخ مصر اقتصرت على تصوير تجربة روحية لها خصوصيتها ألا وهى تجربة المناذة بالترحيد ، ووحدانية الخالق ، وقد عرض الكاتب لمضمون روايته لصراع دار بين عالَمين مختلفين ، عالم روحانى يتمسك بالمثل العليا ، وعالم واقعى لم يستعد لهذه التجربة ، ووجد فيها بداية انهيار لواقع نفعى خاص ، ويظهر عالم النص بشقيه الصوفى والواقعى فى تناقض حاد من خلال هذا الصراع الذى نشأ داخل النص ، وينفصل إخناتون بالتدرج عن العالم الثانى لكهنة آمون ، وتتسع الشقة بينه وبين هذا العالم ، حتى يشرف إخناتون على نهايته ويفشل فى التكيف مع هذا العالم المتعدد الآلهة ، والمتعدد النوايا والمصالح .

فى الجانب الآخر عكس نجيب محفوظ خاصية " إشكالية الحقيقة التاريخية " المطلقة فى روايته " العائش فى الحقيقة " ، وهى تعالج البحث عن " الحقيقة التاريخية " فى " المادة التاريخية " الخاصة بهذا الفرعون : ماذا كان حقا ؟ وكيف تحكم عليه من خلال واقعه ؟ أمجنون هو ، كما نعتته بعض الشخصيات ؟ أمارق هو كما قيل عنه داخل النص ؟ أم هو نبى أمته وحكيمها التى عجزت عن فهمه فأساءت به الظن ؟ .

ويستخدم نجيب محفوظ - لتكثيف هذه الإشكالية - تكتيكا تمثل فى اختيار عدد من الأشخاص الذين عاصروا إخناتون وأحداث عصره . وترك لكل منهم أن يعكس حقيقة الواقع التاريخى لإخناتون وفقا لرؤيته التفسيرية التى يتبناها فى الأمر ، فكان لكل واحد منهم " منهج تفسير " مختلف عن الآخر ، ويظهرنا على الكيفية التى بها ينتهى كل " تفسير " - لنفس المادة - إلى حقيقة مغايرة لما تنتهى اليه وجهة النظر الخاصة لهذا التفسير : ثم ، مع الشاب " مرى مون " الباحث عن الحقيقة التاريخية - ذلك الروح الحائر ينتهى إلى أن " الحقيقة " فى التاريخ وهو مطلب إشكالى داخل هذا النص الذى وظف نجيب محفوظ فيه كل خبرته الروائية . بأن جعل كاهن آمون يلجأ إلى تفسير نفسى لواقع إخناتون التاريخى إنطلاقا من علاقته - كإبن ذكر - بأمة الملكة " تيتى " . إذ يرى كاهن آمون كتفسير وموقف عدائى خاص ، حيث بدأ ينتهك ذات إخناتون الشخصية نفسها وطبيعته النفسية . بأن جعله لم يحب فى الواقع إلا أمه ، ولم ير أمامه إلا هذه المرأة المتسلطة ، أعطته الحياة والأفكار ،

ولشدة التصاقه بها شعر بوحدتها، وألماها، فحقن على أبيه حقنا دعاه إلى الانتقام منه بعد موته فمحا اسمه من الآثار بحجة اقترائه باسم آمون، أما الحقيقة فهي أنه أعدمه بعد موته بعد أن عجز عن قتله في حياته . وقد عكست الأم رغباتها الطموح على ولدها الضعيف، فقد أخذ عليها كاهن " آمون " نهما للسلطة ذلك النهم الذي سول لها أن تستغل الدين بنعومة ودهاء لتستأثر بالقوة للعرش دون الكهنة أجمعين . فكاهن آمون يرجع بالأصل في أفكار إخناتون الجنونية من وجهة نظره إلى هذه الأم الداهية . ففى رأس هذه الأم دارت فكرة عن التوظيف السياسى للدين، فإن " آمون سيد الهة مصر، وهو يقوم أمام رعايانا فى الإمبراطورية رمزا للسلطة وربما الهزيمة، أما أتون إله الشمس فإنه يشرق فى كل مكان ويوسع كل مخلوق أن ينتمى إليه "، وهكذا فإن الأم هى الأصل فى فكرة إله جديد واحد يرضاه كل رعايا الإمبراطورية التى قهر الداخلون فيها على التخلي عن الهتهم المحلية لحساب إله الظافرين الفاتحين . فكان لا بد من إله آخر لا يقتن فى وعى، الرعايا من غير المصريين بالهزيمة، فكان رمز الشمس أتون .

يواصل كاهن آمون إكمال الصورة، فيرى أنه بعد أن قامت الملكة الأم بوضع بذرة الدين الجديد - لبواعث سياسية - فى عقل و روح ابنها إخناتون، راح يتفاعل مع الفكرة لحسابه الخاص، فى إطار من ضعفه وخنوثته، فإخناتون، ما كان رجلا وما كان امرأة .. وقد اخترع إلهة على مثاله فى الضعف والأنوثة، تصوره أبا وأما فى وقت واحد، وتصور له وظيفة وحيدة هى الحب، فكانت عبادته، تعتمد على منظومة من السلبية المطلقة فى كل الأمور .

وفى تفسير آخر لحالة إخناتون، يلجأ نجيب محفوظ إلى منطق التفسير العقلى على لسان " أى " فى تفسيره العقلى التأملى من واقعة الموت التى ألت بتحتمس - الشقيق التوأم لإخناتون -، فقد حملت هذه الحادثة روح وعقل إخناتون على مراجعة فكرة " العلاقة بين الإله والإنسان "، فهو يرى أن أخاه " كان يزور معبد آمون، ويتلقى الرقى والتعاويذ ولكنه مات " . لقد قامت فى وعيه موازنة جديدة لهذه العلاقة ترى أن يكون حب الإنسان للإله سبيلا للخلود وليس للموت . أما وأن واقعة موت أخيه " تحتمس " قد دفعته إلى اختلال العلاقة فى ظل هذا الإله، لذا فقد انفتح أمام وعيه باب واسع للمراجعة النقدية لكل شئ يظه هذا الإله " آمون " غير العادل بظله، وقد جاء ذلك صراحة على لسان إخناتون حين تحدث عن طيبة عاصمة آمون واتباعه، " : فطيبة " تقولون إنها المدينة المقدسة .. إنها وكر التجار الجشعين والفسق والعهر، ومن هم هؤلاء الكهنة الكبار يا معلمى ؟ ألا أنهم من يضلون البسطاء بالخرافات، ويشاركون الفقراء فى أرزاقهم المحدودة، ويغفون الفتيات باسم البركة، فجعلوا من معبدهم مرتادا للدعارة والعريضة، عليك اللعنة يا طيبة " . هو يرى - إن - الأسباب موصولة بين تمخذه الدينى والنقد الإجتماعى، فصلاح الأخير رهن

بصلاح الأول، إذ " لا كرامة لعرش يقوم على الكذب والفجور " .
 وفى منطق هذا النقد - الدينى والإجتماعى - بدا آمون إلهها ماديا أرضيا يرتبط بالمصالح وأصحاب المصالح، إن " آمون إله الكهنة، أما أتون فهو إله السماء والأرض " .
 هكذا، وباتساق عقلى ومنطقى، احتاج الأمر إلى إله جديد، فكان أتون، وإلى مجتمع جديد، فكانت مدينة إخناتون الجديدة " أخت أتون " (تل العمارنة) .
 وهو - من بعد ذلك - يستنبط منطقية البناء للدعوة الجديدة، فهو بناء يعتد بالضمير فى الإنسان ؛ " أليس لنا قلوب نميز بها بين الحق والباطل ؟ " . ويدعو للسلام ونبذ الحرب :
 " لا أدري كيف يعين إله على ذبح مخلوقاته ؟ " . ويؤكد على مبدأ المساواة : " الشمس لا يفرق نورها بين مخلوق وآخر " .
 إنها صورة مغايرة للأولى تماما، وإنه تفسير مبين للأول تماما . كل ذلك و " المادة " التاريخية واحدة، ومع ذلك يختم " أى " حديثه مؤكدا لسماعه أن " هذه هى قصة إخناتون " .
 بذلك - وفى ظل هذا التفسير - يكون إخناتون إنسانا ذا عقل راجح، هزه موقف معين، رده إلى أفكار كان قد درج عليها تقليدا، فراجعها مراجعة نقدية استدل بها - عقلا - على الإله الواجب، استدلالا يرضاه المنطق ويصادق عليه العقل السليم . لقد كانت هذه الآراء التى اعتمد عليها نجيب محفوظ فى بنائه الفنى لرواية " العائش فى الحقيقة " هى وجهات نظر متباينة حول الجدل الدائر حول هذه الشخصية التاريخية التى عاشت وأثارت جدلا كثيرا حولها، وتحولت على يد كثير من المبدعين إلى مادة ثرية للتعبير والإبداع .

المراجع

- ملك من شعاع (رواية) ، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة ، ١٩٤٥
- العائش فى الحقيقة (رواية) ، مكتبة مصر بالفجالة ، القاهرة ، ١٩٨٥
- الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ١٨٠٠ - ١٩٥٦ ، د . محمود حامد شوكت، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٥٦
- اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧ ، د . شفيق السيد، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٨
- نجيب محفوظ ، صفحات، ومذكرات، وأضواء جديدة على أدبه وحياته، رجاء النقاش ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٨
- صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، د . طه وادى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠
- فكرة التاريخ فى أدب نجيب محفوظ ، د . وفاء إبراهيم ، ندوة الثقافة والعلوم ، دولة الإمارات العربية . دى . ١٩٩٥

حوار لم ينشر مع عميد الرواية

أنا غير راضٍ عن أي قصة كتبتها..!!

جهاد الرملی

على مدى أكثر من ستين عاماً، راح نجيب محفوظ يبني بداب وصبر هرمًا للرواية العربية، كان قد رسخه في التربة المصرية وبنفس الدأب راح يرصد التحولات السياسية والاجتماعية ويجسدها في شخوصه الروائية ومعماره القصصي.

و.رحل نجيب محفوظ وجاء الدور علينا لنسجل تجربته الفريدة في الأدب والحياة والتي انتهت منذ أسابيع في مستشفى الشرطة. ومع الغوص في الملف المحفوظي عثرت على حديث قديم مع عملاق الأدب العربي لم يسبق نشره في مصر وأن كان قد أرسل للنشر في جريدة خليجية، وتاريخ الحديث هو مايو ١٩٨٥ أي عندما كان الأديب الكبير على مرمى خطوات من اقتحام العالمية والحصول على جائزة نوبل.

وقد فكرت يومها وأنا أعد الحديث أن أضمنه سؤالاً هو:

هل رأى نجيب محفوظ مرة في منامه أحد أبطال قصصه؟ على أنى عدت وتاملت في السؤال فوجدت فيه شيئاً من السذاجة وربما الغرابة فحذفته ولم أوجهه للكاتب الكبير واكتفيت بسؤال بديل عن الشخصية التي عاشت بداخله طويلاً قبل كتابتها ولم أدر وقتها أنه سيأتي يوم يصبح فيه ما يراه نجيب محفوظ في منامه هو بالفعل مادة لهذا اللون الفريد من الكتابة القصصية التي أسماها أحلام فترة النقامة.

وعندما توجهت منذ واحد وعشرين عاماً باستلتي إلى الكاتب الكبير

وتحاورت معه حاولت أن أنفذ إلى أعماق شخصيته الفريدة، وكانت النتيجة كما أراها الآن بعد رحيله أن كاتبنا المخبوب كان وكما ظل حتى أواخر أيامه: نفس الود الصافى والعقل المنظم المرتب الدقيق فمنذ الوهلة الأولى يطالعك نجيب محفوظ بوجه يشوش بل ويرحب بك على سماعه التليفون قبل أن يتعرف عليك وعندما تتجلس وتتحدث إليه تستطيع أن تلمع فى شخصيته صورتين مختلفتين تطالعانك دائماً، صورة متحررة وأخرى متحفظة فهو باسم دائماً متواضع، يهرب من لبس الكرافتة بطابعها الرسمى ولكنه يحرص على غلق زرار قميصه العلوى حتى فى يوم حار! وهو يجيب عن أسئلتك بصراحة ووضوح ولكنه يرد كثيراً بصيغة الجمع ليبعدك بلباقة قدر الإمكان عن الولوج إلى الجانب الشخصى فى حياته، وخلف نظارته السمكة تبدو عينا نجيب محفوظ صغيرتين سوداوين لا تحس أنهما ينظران إلى الأشياء بقدر ما تفحصان فى أعماقها وبعد حديث طويل مع نجيب محفوظ عرفت أنه يعيش الحياة ويتأملها فى أن واحد، وإذا كان السمك يعيش فى الماء فإن نجيب محفوظ يعيش وسط الناس فى الشارع والمقهى والجريدة يحاورهم ويتحاور مع نفسه عنهم ويطن فى أعماقه صخب الحياة معهم فى شمولها وتناقضاتها وصراعاتها....

● استاذ نجيب، هل للوراثة أثر فى تكوينك الأدبى، وبمعنى آخر هل كان فى عائلتك من يملك موهبة أدبية أوله ميل للأدب؟

يجبتنى رده الأول بالنفى القاطع وبهدوء:

- ليس فى أسرتى بجميع فروعها من ينتمى للأدب والفن جميعهم اتجهوا للتخصصات العلمية والقانونية.

بالمصادفة

● إذا ما الذى وجه أديبنا الكبير إلى الأدب؟

- المسألة جاءت بما يشبه المصادفة.

● كيف؟

- فى يوم من الأيام وكنت تلميذاً بالابتدائى، وجدت زميلاً لى يقرأ كتاباً خارج المقرر، ثم عرفت أنها قصة بوليسية فاستعرتها منه وقرأتها.. وكان هذا بدء تاريخى مع القراءة التى استمر عشقى لها حتى الآن ومن القراءة عشقت الفكر والأدب واتجهت إليه.

ويشددنى حديث القراءة إلى قراءات نجيب محفوظ المتنوعة وأثرها فى تكوينه الأدبى خاصة بعد أن عرفت أن الأسرة لم يكن لها أثر فى تكوينه الأدبى وأسأله:

● نعرف عن أديبنا الكبير أنه قارئ مهم للأدب العربى والعالمى، فما الذى

استفدته من قراءتك للكتاب المحليين والعالميين خاصة الرواد منهم؟

● مثل من؟

- مصطفى المنفلوطي

يسرح قليلاً كأنما يستعيد بدايات رحلته مع عالم الثقافة ثم يقول : المنفلوطي كان له دوراً أساسياً جعلنا نعيش الأدب. لقد قدرنا في هذا الكاتب جمال الأسلوب وتعلمناه منه.

● وطه حسين

- كان بالنسبة لجينا محرراً للفكر وناظراً على التراث العالمي والأدب العالمي في نفس الوقت.

- وفزان كافكا؟

- كان كافكا أحد كاتبين هو وستراندبرج الكاتب المسرحي السويدي الذي عرفت عن طريقهما مذهب التعبير في الأدب.

نجاح لم أتوقعه

● و.. أدخل مع نجيب محفوظ إلى رحلته الثانية.. هذه المرة مع الكتابة والنشر وأسأله: متى بدأت تكتب القصة؟

- بدأت نشر قصصى القصيرة منذ عام ١٩٢٩ أما من حيث النشر الجاد فقد جاء عندما نشرت أول رواية لى عام ١٩٣٩.

● وبعد رحلة زادت على خمسين عاماً فى عالم القصة الطويلة والقصيرة.. ما الذى يمكن أن يكون قد تعلمه نجيب محفوظ من خلال ممارسته لها؟

أقصد ما الذى أكسبته تجربتك كهائو كمحترف من هوايتك وعملك مع كتابة القصة؟

- تستطيع أن تقول إن القصة بالنسبة لى محاولة لفهم الحياة والتعبير عنها.. وأن أكرس حياتى لهذا كله.

● وطوال هذه السنين - أستاذ نجيب - ألم تفكر فى الكتابة للأطفال ولو مرة؟

جاء رد الكاتب أيضاً بإيجاز ولكن بصنق:

- كلا، لم يخطر فى بالى، ولم أكن مستعداً لذلك.

● هل تذكر قصة من قصصك جاء مستواها أقل مما توقعت لها؟

يضحك ضحكته المعهودة ويفاجئنى برد فيه تواضع الكبار:

- جميع قصصى التى كتبها لم أكن راضياً عنها!

● هل تستطيع أن تقول إن هذه الإجابة تعبر عن تواضع الكاتب الكبير أم

ظموح زائد إلى الأفضل دائماً؟

يجيب ببساطة منطقية: أبداً، المسألة باختصار أن التخيل حر أما التنفيذ فدائماً صعب، فالصورة التي في خيالي هي الأفضل بالتأكيد.

● وعلى مستوى القارئ العادى، ما هي القصة التي لاقت نجاحاً أفضل مما توقعت؟

- هناك مؤلفات لى لم أقدر لها النجاح الجماهيرى لكنها نجحت.

● مثل:..

- مثل القصص الفرعونية، ومثل قصة السراب، وهمس الجنون، لكنها مع ذلك طبعت طبعا كثيرة فاقت كل التقديرات.

عاشوا بداخلى طويلا

يطوف بخيالى عالم نجيب محفوظ الحافل الثرى بشخصياته: كمال المثقف الحائر فى قصر الشوق، حميدة الفتاة المتمردة فى زقاق المدق، والانتهازى سرحان البحيرى ، القاتل الضحية فى اللص والكلاب، المتصوف .. الأفاق والشحاذ .. الفتوات والقوادون .. وتدور فى عقلى أسئلة شتى: من أين أتت هذه الشخصيات؟ .. متى وأين عثر عليها؟

كيف دخلت عالم نجيب محفوظ الأدبى، كيف عاشت فى وجدانه وعاش هو فى أعماقها؟ ما نصيب الخيال والواقع فيها؟ .. وأسأله بفضل قوى:

● يوماً تخيل الكاتب يرانديلو أن هناك ست شخصيات رسمها فى مسرحيته جاءت تحاسبه على الصورة التي رسمها لها. هل سبق أن شعرت أنك ظلمت إحدى شخصياتك بعد كتابتها؟

بحسب وحكمة من عايش الواقع بخلوه ومره يجب:

- قد يعرض الإنسان للملامة أكثر من الظلم!

وأشعر من عباراته واللهجة التي نطق بها أن نجيب محفوظ الفنان يعانى وهو يشق طريقاً لنفسه للصدق الفنى فى رواياته..

معاناة يعرفها الفنان والكاتب الذى يريد أن يصور الحقيقة بلا تزييف فيرتطم مرة بسوء الظن ومرة بسوء الفهم ومرات بمصالح من يعريهم ويكشفهم فى قصصه وساعاتها تذكرت عبد الحميد فى قصة أيوب.. هذا الليونير الذى أراد أن يسجل الحقيقة فى اعترافات مكتوبة فكان الرفض العدوانى تجاهه و .

استأنف حديث الشخصيات معه

● وما هي الشخصية التي تتمنى أن تصورها فى قصصك؟

- أتمنى أن أصور شخصية الحاكم بأمر الله الفاطمى.

● بدأت بكتابة القصة التاريخية ثم كتبت القصة الواقعية الاجتماعية مثل زقاق المدق وبداية ونهاية ثم انتقلت إلى القصة الفلسفية فى الستينيات. ما هى المرحلة الأدبية التى تمر بها الآن، وماهى المرحلة التى تشعر أنك مقدم عليها؟
- هذه الأشياء التى تحدثت عنها لم تتضح إلا عن طريق النقد، أما أنا فأعيش فى حالة واحدة بالنسبة لوجدانى فانا إنسان يعيش وينظر فيما حوله مستطلعاً ثم يكتب، أما إطلاق التسميات على ما أكتب من قبيل المرحلة التاريخية أو الاجتماعية.. إلخ فهى من اجتهاد النقد ولهم الحرية فى ذلك.
وانتقل إلى جانب آخر فى عالمه الإبداعى فأسأله:

● كتبت سيناريوهات بعض الأفلام فى الخمسينيات .. ما الذى استفادته نجيب محفوظ كاتب السيناريو من نجيب محفوظ كاتب القصة؟
- الموهبة واحدة تقريباً ولو أن الأسلوب يتغير، فالسينما تعبير بالصورة.. والحوار والقصة تعبير بالكلمة.

● فى العصر الذى طغت فيه الثقافة المرئية من سينما وتلفزيون وفيديو.. هل تبدو متشائماً من مستقبل الأدب المكتوب؟
وقبل أن انتهى من القاء سؤالى كانت الابتسامة قد غاضت من وجه الكاتب الكبير ولاحت فى صفحة جبينه تغطية تشاؤم حقيقية وقال:
- موضوع الأدب هو الخلق الخيالى، ولا غنى للإنسان عنه، ولكنى أعتقد أن الجماهير تتحول الآن عن الكلمة المكتوبة إلى الصورة فى هذا الخلق الخيالى، ولذا فمستقبل الأدب.. سيكون محدوداً جداً، ونستطيع أن نقول إن العصر الذهبى للأدب ولى!

قصة الحب الأولى

ولأن الفنان وجدان قبل أن يكون عقلاً مفكراً فقد تركت حديث الأدب والسينما جانباً وقررت أن أقوم برحلة إلى قلب نجيب محفوظ.. وإذا كان نجيب محفوظ .. قد عاش مرحلة رومانسية فى شبابه كما صرح فى أحد أحاديثه الصحفية فإن بعض قصص الحب فى رواياته تدل هى الأخرى على رومانسية أخاذة تختفى وراء الواقع الصلب الذى يصوره دائماً..

وتقفز إلى الذهن صورة عابدة فى واحدة من أشهر قصصه (قصر الشوق) كرمز للحب الطاهر، وكان يمكن أن أقف عند عابدة وحدها لولا أن جذبتنى بشدة شخصية صفاء الكاتب فى قصة المرايا التى وقفت عندها وعند قصة حب البطل لها مشدوهاً أمام تجربة عاطفية فريدة من نوعها، تجربة تشف العبارات القليلة الشجية والأساينه التى تصفها حتى تحلق بعقل القارئ وتكاد تبلغ به إلى مشارف الإدراك الصوفى

● هل عرفت الحب قبل الزواج؟

- نعم

● أيهما أقرب نسبياً إلى قصة الحب الأول في حياتك.. عايده في قصر الشوق أم صفاء الكاتب في قصة المراه؟
- بيتسم ويقول: ربما كانت عايده.

● هل معنى ذلك أن شخصية صفاء الكاتب شخصية خيالية تماماً؟

● تتسع ابتسامته وهو يسألني بدوره: وما هو الخيال؟
ويكمل: إن الخيال بصدوره الأصلي هو الواقع.. كل قصصى إذاً فيها شئ من الخيال مثلما يوجد فيها شئ من الواقع.

الرابطه المقدسه

● إذا تركنا الحب القديم وعشنا في الواقع الحالى، هل أنت موفق في زواجك؟

- جداً، كلانا يحب الآخر.. حتى الآن أمسك الخشب.

● ما هي في رأيك مواصفات الزوج المنشود لبناتك؟

- أن يتحمل المسئولية، وبصفة عامة أفضل أن أترك له حرية اختيار الزوج المناسب فلا أحب أن أكون مستبداً.

● باختصار ما الذى يمثله الزواج بالنسبة لك؟

- الزواج هو الرابطه المقدسه فى الحياة.

● والمال؟

- وسيلة للسعادة بيد الحكمة.

وينتهى الحديث وتتسع ابتسامته مرة أخرى ويصر على توصيلى إلى باب حجرته فى جريدة الأهرام.. وأتذكر خاتمة إحدى قصصه القصيرة.. كانت الخاتمة تقول:

«ونظرت إليه متأملة.. كان بيتسم حقيقة، ليس سخرية ولا تشفياً.. ولا.. ولا.. ابتسامه صافية».

إنها ابتسامه نجيب محفوظ.

الديوان الصغير

قصة

زعبلاوى



نجيب محفوظ

إنه في الداخل

«زعبلاوي» واحدة من فرائد قصص نجيب محفوظ القصيرة. وفيها تتجلى إحدى «تيمات» عمل محفوظ كله، وهي تيمة البحث عن مجهول لا يتم العثور عليه أبداً، أو - بتعبير المحدثين - الكشف عن ما يظل في حاجة إلى الكشف.

خلاصة هذه التيمة هي السعي البشري الأبدي إلى مثال أو هوية أو انتماء أو خلاص أو مرجعية أو مطلق. كان هذا السعي هو معضلة «الطريق» ومعضلة «الشحاذ» ومعضلة «أولاد حارتنا» ومعضلة «اللس والكلاب» ومعضلة «السمان والخريف»، وغيرها من أعمال روائية طويلة، أو أعمال قصصية قصيرة.

وذروة رسالة محفوظ في هذه «التيمة» المحورية، هي: إن ما ننفق العمر في البحث عنه في المجهول أو الخارج أو الآخرين، إنما هو كامن في المعلوم أو الداخل أو الذات: فسيد الرحيمي والجبلاوي والزعبلاوي، هم في ذاتنا وفي داخلنا العميق. القلاح، إذن، في الاكتفاء لا الاعتماد، في تفجير طاقات النفس الخلاقة لا في انتظار مجئ الذين لا يجيئون.

المرجعية - بذلك - هي عمل المرء وكده واختياراته الجوهرية، وليست خوائط مبكي وسراباً تجري خلفه، فنفقد في هذا الجري الحياة، والكرامة، والمستقبل.

الزعبلاوي في نفس كل واحد منا، يستطيع أن يجده المرء: بقليل من البصيرة الحية، وقليل من شجاعة مواجهة الذات، وقليل من الإرادة البشرية المنتجة، اللائقة ببشر منتجين.

ح.س

زعبلاوى

اقتنعت أخيراً بأن على أن أجد الشيخ زعبلاوى.

وكنيت قد سمعت باسمه لأول مرة فى أغنية:

الدنيا ما لها يا زعبلاوى شقلبوا حالها وخلوها ماوى

وكانت أغنية ذاتعة على عهد طفولتى فخطر لى يوماً أن أسأل أبى عنه كعادة الأطفال فى السؤال عن كل شيء، سألته:

- من هو زعبلاوى يا أبى؟

فرمقتى بنظرة مترددة كأنما شك فى استعدادى لفهم الجواب، لكنه قال:

- فلتحل بك بركته، إنه ولى صادق من أولياء الله، وشيال الهموم والمتاعب، ولولاه لمت غماً...

وفى السنوات التى تلت ذلك سمعته مرات وهو يثنى أطيب الثناء على الولى الطيب وكراماته.

وجرت الأيام فصادفتنى أدواء كثيرة، وكنت أجد لكل داء دواءه بلا عناء وينفقات فى حدود الإمكان، حتى أصابنى الداء الذى لا دواء له عند أحد، وسدت فى وجهى السبل وطوقنى اليأس، فخطر ببالى ما سمعته على عهد طفولتى، وتساءلت لم لا أبحث عن الشيخ زعبلاوى؟ ونكرت أن أبى قال إنه عرفة فى بيت الشيخ قمر بخان جعفر، وهو شيخ من رجال الدين المشتغلين بالمحاماة الشرعية، فقصدت بيته، وأردت التأكد من أنه مازال يقيم فيه فسألت

بياع فول أسفل البيت، فنظر الرجل إلى باستغراب وقال:
- الشيخ قمر! ترك الحى من عهد بعيد، ويقال إنه يقيم اليوم بجاردن سيتى، وأن مكتبه
بميدان الأزهار..

واستدلت على عنوان مكتبه بدفتر التليفون، وذهبت إليه من توى قى عمارة الغرفة
التجارية. واستأذنت ثم دخلت الحجرة على أثر خروج سيدة حسناء منها أسكرتني بزائحة
نذكية كالسحر المخدر. استقبلنى باسماء، وأشار إلى بالجلس على مقعد جلدى
فاخر، وأحست قدمائى رغم غلظ النعل بغزارة السجادة ونفاستها. وكان الرجل يرتدى
البدة العصرية ويدخن السيجار، ويجلس جلسة المعتد بنفسه وماله، وينظر إلى بترحاب
حار لم أشك معه فى أنه يظننى زيونا، فركبى الحرج والضيق لتطفلى على وقته الثمين.
قال يستحثنى على الكلام:

- أهلا وسهلا!

فقلت لأضع حداً لموقفى الحرج:

- أنا ابن صديقك القديم الشيخ على التطاوى!

فمرت بنظرة رنوة فتور، لا الفتور كله لأنه لم يفقد الأمل كله وقال:

- الله يرحمه، كان رجلاً طيباً...

فتشجعت على البقاء بقوة الألام الذى ساقنى إلى المجيء وقلت:

- كان حدثنى عن ولى طيب يدعى زغبلاوى قابله عند فضيلتكم. إنى يا سيدى أريده إن
كان ما يزال على قيد الحياة.

استقر الفتور فى الغيبتين. ولم أكن لأذهش لو طردنى أنا وذكرى أبى معاً، وقال بلهجة من
صمم على إنهاء الحديث:

- كان ذلك فى الزمان الأول، وما أكاد أذكره اليوم.. فقمتم لأطمئنه إلى اعتزامى الذهاب
وأنا أسأله:

- أكان ولياً حقاً؟

- كنا نراه معجزة..

فسألته وأنا أتحرّك لأزيد من طمأنينته:

- وأين يمكن أن أجده اليوم؟

- مدى علمى أنه كان يقيم بريح البرجاولى بالأزهر..

وأكب على أوراق على مكتبه يحركة قاطعة بأنه لن يفتح فاه مرة أخرى فحنيت رأسى
شكراً واعتذرت على ازعاجه مرات، وغادرت مكتبه وأنا لا أسمع للندى صوتاً من وش
الخجل فى رأسى.



ونهبته إلى ربيع البرجواي الذي يقوم في حي مأهول لحد الاكتظاظ فوجدته قد تاكل من القدم حتى لم يبق منه إلا واجهة أثرية وحوش استعمل رغم الحراسة الاسمية مزيلة. وكان له مدخل مسقوف اتخذ رجل محلا لبيع الكتب القديمة من دينية وصوفية، وكان قميناً ضئيلا كئنه مقدمة رجل، فلما سألته عن زعلابوى نظر إلى بعينين ملتبهتين ضيقتين وقال باستغراب:

- زعلابوى! يا سلام!، والله زمان!، كان يقيم في هذا الربيع حقا عندما كان صالحا للإقامة، وكان يجلس عندي كثيراً فيحدثني عن الأيام الخالية، وأتبرك بنفحاته ولكن أين زعلابوى اليوم؟!

وهز كتفيه في أسي، وسرعان ما تركني لزيون قادم ورحت أسأل أصحاب الدكاكين المنتشرة في الحي، فأتضح لي أن عدداً وافراً منهم لم يسمع عنه، وآخرين تحسروا على أيامه الطوة وإن جهلوا مكانه، والبعض سخر منه بلا حيطة ونعتوه بالدجل ونصحوني أن أعرض نفسي على دكتور كانني لم أفعل. ولم أجد بدا من العودة إلى بيتي يائسا.

ومضت الأيام مثل عكارة الجو، واشتد بي الألم، فأيقنت بأنني لن أصبر على هذه الحال طويلا، وعدت أتساءل عن زعلابوى وأتعلق بالأمال التي بعثها اسمه القديم في نفسي. عند ذاك خطرت لي فكرة وهي أن أقصد شيخ حارة الحي، والحق أنني عجبت كيف لم أفكر في هذا من أول الأمر. وكان مكتبه عبارة عن دكان صغير غير أن به مكتبا وتليفونا، وكان يجلس إلى مكتبه مرتديا جاكته فوق جلباب مقلم، ولم يقطع دخولي حديثه مع رجل يجلس إلى جانبه، فوقفت انتظر حتي انصرف الرجل، ثم نظر إلى ببرود، فقلت أفض مغاليقه بالقواعد المتبعة فسرعان ما جرت البشاشة في وجهه، ودعاني إلى الجلوس وهو يسألني عن مطلبي، فقلت:

- إني في حاجة إلى الشيخ زعلابوى..

فرمقني بدهشة كما رمقني السابقون من قبل وابتسم عن أسنان مذهبة وهو يقول:

- على أي حال فهو حي لم يموت، ولكن لا مسكن له وهذا هو الخازوق، ربما صادفته وأنت خارج من هنا على غير ميعاد، وربما قضيت الأيام والشهور بحثاً عنه دون جدوى..

- حتى أنت لا تستطيع أن تجده!

- حتى أنا! إنه رجل يحير العقول، ولكن أحمد ربنا على أنه مازال حيا..

ونظر إلى مليا ثم تمتع:

- الظاهر أن حالتك شديدة..

- جداً..

- كان الله في عونك، لكن لم نستعين بالعقل؟

ويسطر ورقة على المكتب ومضى يخطط عليها بسرعة ومهارة غير متوقعتين حتى رسم للحي خريطة شاملة أحياءه وحواريه وأزقته وميادينه..

نظر إليها بإعجاب ثم قال:

- هذه مساكن، وهنا حي العطارين، وحي النحاسين، خان الخليلي، القسم والمطافئ. الرسم خير مرشد، وخذ بالك من المقاهي وحلقات الذكر والمساجد والزوايا والباب الأخضر فقد يندس بين الشحاذين فلا يميز منهم، أنا في الواقع لم أره من سنوات، وشغلتنني عنه شواغل الدنيا، وقد أعادني سؤالك عنه إلى أجمل عهود الشباب..

ورجعت أنظر في الخريطة بحيرة.. وبق جرس التليفون فرفع السماعة وهو يقول لي بأريحية:

- خذها، ونحن في خدمتك..

غادرته وأنا أطوى الخريطة، ورحت أقطع الحي، من ميدان إلى شارع إلى عطفة، وأنا أسأل من انس فيه إلاماً بالمكان، حتى قال لي كواء بلدي:

- اذهب إلى حسنين الخطاط يأم الغلام فإنه كان صديقه..

وذهبت إلى أم الغلام. وجدت عم حسنين يعمل في دكان ضيق عميق الطول، ملئ باللوحات وحقائب الألوان، وتتبعث من أركانه رائحة غريبة هي خليط من رائحة الغراء والعطر. وكان عم حسنين متريفاً فوق فروة أمام لوحة مسنودة إلى الجدار قد نقش في وسطها باللون الفضي اسم الله. وكان مكباً على زخرفة الحروف بعناية تستحق الاحترام، فوقفت وراءه متحرّجاً من ازعاجه أو قطع فيض الإلهام عن يده المنسجمة في ملكوتها، وطال انتظاري وإشفاقي، وإذا به يتسأل في لطف بلدي:

- نعم..

أدركت أنه كان على علم بوجودي فعرفته بنفسى وقلت:

- قيل لي إن الشيخ زعبلأوى صديقك وأنا أبحث عنه.. كفت يده عن العمل وتفحصني متعجباً ثم قال بنبرة تنهيدية:

- زعبلأوى! يا سبحان الله!

فتساءلت بلهفة:

- هو صديقك، أليس كذلك؟

- كان يا ما كان، الرجل اللغز!، يقبل عليك حتى يظنوه قريبك، ويختفي فكانه ما كان، لكن لا لوم على الأولياء..

انطلق الأمل كما ينطفئ المصباح بغثة لانقطاع التيار، وقال الرجل:

- لازمني عهداً حتى خلت أننى أرسمه فيما أرسم ولكن أين هو اليوم؟

- لعله مازال حيا..

- هو حى بلا ريب، وكان له ذوق لا يعلى عليه، ويفضله صغعت أجمل لوحاتى..

فقلت بصوت يكاد يطمسه رماد الآمال:

- يعلم الله أننى فى مسيس الحاجة إليه وأنت أدرى بالمتابع التى يقصد من أجلها!

- نعم .. نعم ، شفاك الله ، والحق أنه رجل كما يقال عنه وأكثر..

ثم وهو يبتسم مشرقا:

- فى وجهه جمال لا يمكن أن ينسى، ولكن أين هو:

واقطعت قدمى وأنا أصفحه ثم ذهبت. ومضيت أشرق فى الحى وأغرب سائلا عنه من أنس فيه طول عمر أو خيرة حتى أخبرنى بياع ترمس بأنه قابله فى بيت الشيخ جاد الملحن المعروف منذ زمن وجيز.

ونذهبت إلى بيت الموسيقىار بالتمبكشية. ووجدته فى حجرة بلدية، أنيقة، تتردد فى جنباتها أنفاس التاريخ، وكان يجلس على كنية وعوده الشهير منطرح إلى جانبه منطويا على أجمل أنغام عصرنا، على حين ورد من الداخل صوت هاون ولغط صغار. وحالما سلمت وقدمت نفسى أشعرنى بجلاوة استقباله وانطلاقة على سجيته باننى فى بيتى. ولم يسألنى عما جاء بى سواء بالكلام أو الإشارة ولم أشعر بأنه يدارى السؤال أو يضمه حتى عجبت للطفه وإنسانيته. وقلت مستبشرا خيرا:

- يا شيخ جاد، أنا من عشاق فنك، طالما طريت له فى أفواه المطربات والمطربين..

فقال باسم:

- تشكر..

فقلت فى حياء:

- لا مؤاخذه على إزعاجك، قيل لى إن زعبلاوى صديقك وأنا فى أشد الحاجة إليه..

فقطب فى اهتمام وقال:

- زعبلاوى!، أنت فى حاجة إليه؟، الله معك ، ترى أين أنت يا زعبلاوى؟

فتسألت فى لهقة:

- الإ يزورك؟

- زارنى منذ مدة، قد يحضر الآن، وقد لا أراه حتى الموت!

فتنهدت بصوت مسموع وتسألت:

- لم كان كذلك؟

فتناول العود وهو يضحك وقال:

- هكذا الأولياء وإلا ما كانوا أولياء!

- ويتعذب عذابى من يريدهم؟

- هذا العذاب من ضمن العلاج!
وأمسك بالريشة وراح يعايب الأوتار فينطقها نغما عذبا، فتابعته شارد اللب ثم قلت وكأننى
أخاطب نفسى:
- إذن ضاعت زيارتى سدى!
فابتسم وهو يلصق خده بجانب العود، وقال:
- الله يسامحك، أيقال هذا عن زيارة عرفتنى بك وعرفتك بى!
فخجلت أیما خجل وقلت معتذرا:
- لا تؤاخذنى، أخرجنى شعور الخيبة عن حدود الأدب..
- لا تستسلم للخيبة، هذا الرجل العجيب يتعب كل من يريده، كان أمره سهلا فى الزمان
القديم عندما كان يقيم فى مكان معروف، اليوم الدنيا تغيرت، ويعد أن كان يتمتع بمكانة لا
يحظى بها الحكام بات البوليس يطارده بتهمة الدجل، فلم يعد الوصول إليه بالشىء اليسير،
ولكن اصبر وثق بأنك ستصل..
ورفع رأسه عن العود، وانتظم العزف حتى صار مقدمة موسيقية واضحة، وإذ به يغنى:
أدر ذكر من أهوى ولو يملامى فإن أحاديث الحبيب مدامى
وعلى جمال اللحن والغناء تابعته بقلب غافل مكبود.. ولما فرغ من الأداء قال:
- لحن هذه القصيدة فى ليلة واحدة، وأذكر أنها كانت ليلة عيد الفطر. وكان هو ضيقى
طوالها، وهو الذى اختار لى القصيدة. وكان يجلس حيناً بمجلسك هذا، وحيناً يلعب
أولادى كأنه أحدهم، وكلما غلبنى الفتور أو استعصى على الإلهام لكننى مداعبا فى
صدرى وضاحكنى فيجيش قلبى بالنغم وأواصل العمل حتى اكتمل لى أجمل لحن صنعته..
فتسألنى فى دهش:
- أله فى الطرب؟
- هو الطرب نفسه، وصوته عند الكلام جميل جداً، ما أن تسمعه حتى ترغب فى الغناء،
وتهيج أريجية الخلق فى صدرك..
- وكيف يشفى من المتاعب التى يعجز عنها البشر؟
- هذا سره، ولعلك تظفر به عند اللقاء..
لكن متى يجىء اللقاء؟! ولذنا بالصلمت فعادت ضوضاء الصفار تملأ الحجرة. ومضى
الشيخ فى الغناء مرة أخرى، وجعل يردد «ولى ذكرها» فى ألوان من طبقات النغم ومحاسنه
حتى رقصت الجدران من سكرة الطرب. وأعربت عن إعجابى بكل جوارحى فشكرنى
بابتسامته العذبة، ثم قمت مستأذنا فأوصلنى إلى الباب الخارجى، وعندما صافحته قال
لى:
- سمعت أنه يتردد هذه الأيام على الحاج ونس الدمنهورى، ألا تعرفه؟

فهزئت رأسي بالنفي، وانتفاضة أمل جديد تدب في قلبي ، فقال:

- هو من الوارثين، ويزور القاهرة من حين لآخر فينزل في فندق ما، ولكنه يسهر كل ليلة في حانة النجمة بشارع الألفي...

وانتظرت الليل ثم ذهبت إلى حانة النجمة. سألت نادلا عن الحاج ونس فإشار إلى ركن شبه منعزل لموقعه وراء عامود مربع ضخم تقوم بأضله المرايا في كل جانب، وهناك رأيت رجلا يجلس إلى مائدة وحيدا، وأمامه فوق المائدة زجاجة فارغة إلى ثلثها وأخرى فارغة تماما وعدا ذلك لا يوجد شيء من مرزة أو طعام فأيقنت أنني حيال سكير خطير. وكان يرندي جلبابا فضفاضاً حريريا وعمامة مقلوطة، ويمد ساقيه حتى أصل العامود ناظرا إلى المرأة في ارتياح وانسجام وقد توردت صفحة وجهه المستدير الوسيم - رغم دنوه من الشيخوخة - بحمرة الخمر.

اقتربت منه في خفة حتى توقفت على مبعدة ذراعين من مجلسه ولكنه لم يلتفت نحوي ولم يبد عليه أنه شعر بوجودي، فقلت برقة متوددة:

- مساء الخير يا سيد ونس...

فالتفت نحوي بشدة كأنما أيقظة صوتي من سبات، وحججني بنظرة إنكار فقدمت إليه شخصي معتذرا من إزعاجه وهممت بتوضيح السبب الذي جاء بي إليه لكنه قاطعني قائلاً بلهجة شبه أمرة وإن لم تخل من لطف عجيب:

- تفضل بالجلوس أولا، واسكر ثانياً!

ففتحت فمي لأعترض لكنه وضع أصبعيه في أذنيه وقال:

- ولا كلمة حتى تفعل ما قلت...

أدركت أنني حيال سكران ذي نزوات فقلت أسايره حتى منتصف الطريق فجلست وابتسمت وقلت:

- أرجو أن تسمح لي بسؤال واحد...

لم يرفع أصبعيه من أذنيه، وأشار إلى الزجاجة وقال:

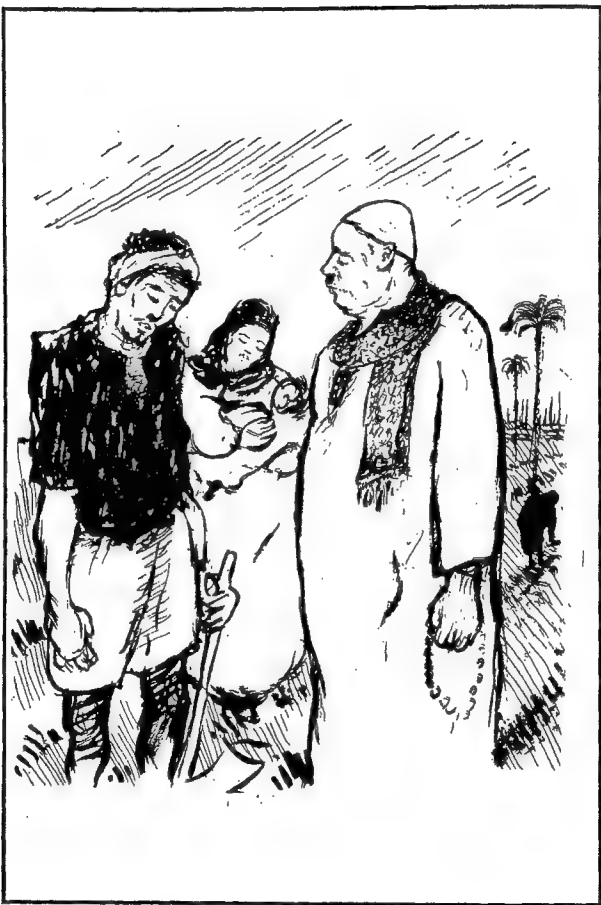
- في مجلس كمجلسي هذا لا أسمع بأن يتصل بيني وبين أحد كلام إن لم يكن سكران مثلي، وإلا خلا المجلس من اللياقة وتعذر فيه التفاهم. أفهمته بالإشارة أنني لا أشرب فقال بقلة الكراث:

- هذا شأنك، وهذا شرطي!

وملا لي كوبه، فتناولته في رضوخ وشربته، وما أن استقر في جوفي حتى اشتعل، فصبرت عليه حتى ألفت عنقه وقلت:

- أنه لشديد، وأظن أن لي أن أسألك عن...

لكنه أعاد أصبعيه إلى أذنيه وقال:



- لن أصغى لك حتى تسكر..

وملا الثانى فنظرت إليه مترددا، ثم تغلبت على احتجاجى الباطنى وشريته دفعة واحدة، وما أن استقر فى موضعه حتى فقدت إرادتى.

وعلى أثر الثالث ضاعت ذاكرتى، وعقب الرابع اختفى المستقبل، ودار بى كل شىء ونسيت ما جئت من أجله. أقبل على الرجل مصفيا ولكنى رأيت محض مساحات لونية لا معنى لها، هكذا كل شىء بدا.

ومر وقت لم أسره حتى مال رأسى إلى مسند الكرسي وغبت فى نوم عميق، وفى أثناء نومى حلمت حلمًا جميلاً لم أحلم بمثله من قبل.

حلمت بأننى فى حديقة لا حدود لها، تنتثر فى جنباتها الأشجار بوفرة سخية فلا ترى السماء إلا كالكواكب خلال أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالعروب أو كالغيم. وكنت مستلقيا فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ، ورشاش نافورة صاف ينهل على رأسى وجبينى دون انقطاع.

وكنْتُ فى غاية من الارتياح والطرب والهناء، وجوقة من التفريد والهديل والزقزقة تعزف فى أذنى، وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسى وبيننا وبين الدنيا، فكل شىء حيث ينبغى أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ، وليس فى الدنيا كلها داع واحد للكلام أو الحركة، ونشوة طرب يضيغ بها الكون. ولم يدم ذلك إلا فترة قصيرة فتحت بعذما عيني.

أخذ الوعى يلطمنى كقبضة شرطى، ورأيت ونس الدمنهورى ينظر إلى بإشفاق، ولم يكن بقى فى الحانة إلا بضعة أشخاص كالنيام. وقال الرجل:

- نمت نوما عفيقا، لا شك أنك جائع نوم..

فأسندت رأسى الثقيل إلى راحتى. ولكننى رددتها فى دهشة ونظرت فيها فرأيتها تلمع بقطرات ماء، وقلت محتجا:

- رأسى مبتل!

فقال بهدوء:

- نعم، حاول صاحبي أن ينيهك.

- أرانى أحد على هذه الحال؟!

- لا تغتم، أنه رجل طيب، ألم تسمع عن الشيخ زعلابوى؟

فانقضت قائما وأنا أهتف:

- زعلابوى!

فقال بهدشة:

- نعم، مالك؟!

- أين هو؟

- لا أدري أين هو الآن، كان هنا ثم ذهب.
هممت بالجرى ولكن إعيائي كان فوق ما قدرت فما لبثت أن تهاويت فوق الكرسي،
وصحت يائس:

- ما جيتك إلا لألقاه، ساعدنى على اللحاق به أو أرسل أحدا فى طلبه.
فدعا الرجل بائع جنبرى وأمره بالبحث عن الشيخ وإحضاره، ثم التفت إلى قائلاً:
- لم أكن أدري أنك مصاب، أسف جداً..
فقلت بغيظ:

- لم تدعنى أتكلم..

- يا خسارة! كان يجلس على هذا الكرسي إلى جانبك، وكان يتغزل طيلة الوقت بعقد من
الياسمين حول عنقه أهدها إليه أحد المحبين، ثم عطف عليك فراح يبلى رأسك بالماء لعلك
تفريق..

فسألته وعيناي لا تفارقان الباب الذى ذهب منه بائع الجنبرى:

- هل يقابلك هنا كل ليلة؟

- كان معى الليلة، وليلة أمس، وأول أمس، ولم أكن رأيته منذ شهراً!

فقلت وأنا أتنهّد:

- لعله يأتى غداً..

- لعله..

- أنا على استعداد لأعطيه ما يريد من نقود..

فقال أنس بإشفاق:

- العجيب أنه لا تغريه المغريات ولكنه سيشفيك إذا قابلته..

- بلا مقابل؟

- بمجرد أن يشعر بأنك تحبه..

وعاد بائع الجنبرى بالخيبة، وكنت قد استعدت بعض نشاطي فغادرت الحانة وأنا أترنح
وعند كل منعطف ناديت «يا زعبلاوى» لعل وعسى، ولكن لم يقدنى النداء، ولفت إلى غلمان
السبيل فطلعوا نحوى بأعين هازئة حتى لذت بأول عربة صادفتنى..

وساهرت أنس الدمهورى الليلة التالية حتى الفجر ولكن الشيخ لم يحضر وأخبرنى أنس
بأنه سيسافر إلى البلد وبأنه لن يعود إلى القاهرة حتى يبيع القطن. وقلت على أن انتظر
وأن أروض نفسي على الصبر، وحسبى أنى تأكدت من وجود زعبلاوى، بل ومن عطفه على
مما يبشر باستعداده لداواتي إذا تم اللقاء. ولكننى كنت أضيق أحياناً بطول الانتظار
فيسأورنى اليأس، وأحاول إقناع نفسي بصرف النظر نهائياً عن التفكير فيه. كم من متعبين
فى هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات، فلم اعد النفس به على هذا



النحو؟

ولكن ما إن تلح على الآلام حتى أعود إلى التفكير فيه وأنا أتساءل متى أفوز باللقاء. ولم
يثنني عن موقفى انقطاع أخبار ونس عني وما قيل عن سفره إلى الخارج للإقامة، فالحق
أننى اقتنعت تماما بأن على أن أجد زعبلاوى..
نعم، على أن أجد زعبلاوى..

عبد العزيز حمودة

د. محمد عناني

رحل الكاتب والناقد عبد العزيز حمودة بعد مرض لم يمهل طويلاً، ويشق على من يقترب من أي إنسان اقتراباً شديداً أن يفصل بين الكائن الخاص والكائن العام فيه خصوصاً حين يكون الاقتراب ولید الزمالة التي تؤدي حتماً إلى التنافس، وهو ما تخفيه كل زمالة، ولو أنه لا يفسد الصداقة التي ينشئها طول الاختلاط والصحبة، وإنما يصبغها بلون خاص، فالتنافس من أجل التفوق يضيف أبعاداً خاصة على العلاقة، تبرز فيها الغيرة بالحب، والتقييم المستمر بالتقدير، وهو ما قد يؤدي إلى محاسبة النفس بانتظام، وما يحتم «المقايسة والمقارنة»، كما يقول الفيلسوف المعاصر وليم إيان ميلر، مؤكداً أن ذلك الوعي النامي من وراء ما كان يسميه نيتشه «الضمير» أو الإحساس بوجود الذات وتكوين «الفرد ذي السيادة» (تعبير نيتشه) والذي كتب لعالم النفس كارل جوستاف يونج أن ينسبه إلى ما يسميه «عملية التفرد».

ولذلك أقول إنه يشق على أن أبتعد الابتعاد الكافي عن عبد العزيز حمودة حتى أفصل بين «الخاص» و«العام» فيه، ولكنني سأحاول أن ألقى بعض الضوء بأكبر قدر أستطيعه من الموضوعية والتجرد على ما يبقى منه التاريخ، بتعبير صلاح عبد الصبور.

عرف المجتمع الأدبي عبد العزيز حمودة في مطلع الستينيات عندما كتب كتاباً صغيراً في سلسلة النقد الحديث التي كان يشرف عليها رشاد رشدي، عن علم الجمال أو للمذهب الجمالي في النقد الأدبي كما يمثله الإيطالي كروتشه ثم

انشغل أو اختفى عمداً عن الساحة حتى تكتمل له أدواته العلمية والنقدية، فحصل على الدكتوراه من جامعة كورنيل الأمريكية في عام ١٩٦٨، وعلى كرسى الاستاذية في الدراما عام ١٩٧٨، فاطمأن إلى اكمال تكوينه العلمى، وكتب صورة من صور رسالته عن «المسرح الحى» باللغة العربية، وانشغل مع ذلك بالعمل الجامعى والإدارة الجامعية، وإن لم يفارقه حلم كتابة المسرح جرياً على منهج رشاد رشدى، ومثلما كنا أنا وسمير سرحان نفعل بدأب وإصرار، واضعاً نصب عينيه ألا تؤثر الكتابة للمسرح فى تفرغه للعمل الأكاديمي، إذ كان يجد نفسه فيه ويعتبر أن حياته العملية من المحال أن تنفصل عنه، فكتب أولى مسرحياته بالفصحى المعاصرة عن مصر القديمة، وكان عنوانها الناس فى طيبة طيبون، وإن كان سمير العصفورى مدير مسرح الطليعة آنذاك قد اقنعه بحذف الكلمة الأخيرة، فخرجت المسرحية تحمل ذلك العنوان المبتر.

كانت المسرحية، كما هو متوقع، كلاسيكية البناء، ذات رمزية شفافة، شأن كثير من مسرحيات الستينيات والسبعينيات، وكانت تدور حول المحور الذى شغل حمودة فى كل ما كتب وهو موضوع صناعة البطل، وكان اختياره مصر القديمة يتضمن تورية ساخرة، إذ كان الموضوع تجسيدا للمثل الشعبى «قال يا فرعون مين فرعك؟» والبقية معروفة، وكانت المفارقة تقديم المسرحية فى مسرح الطليعة الذى يعتبر ساحة المسرحيات التجريبية لا الكلاسيكية، والواقع أن المسرحية بسبب طابعها الكلاسيكى تعتبر «تجريبية» من لون ما، لأنها كانت تمثل خروجاً على المألوف فى المسرح المصرى لا العالمى.

لم يلتفت الناس كثيراً للمسرحية، فمسرح الطليعة ليس مسرحاً جماهيرياً ولكنهم التفتوا إلى مسرحيته التالية، وهى الرهائن التى قدمها المسرح الحديث.

كانت المسرحية تمثل معالجة أخرى لتيمة من تيمات العمل الأول، ولكنها كانت معالجة أنضج وأوسع نطاقاً، وأذكر أنه قال لى إن الفكرة نضجت فى ذهنه أثناء قراءتى للفصلين الأول والثانى من ميت حلاوة فى العام نفسه (١٩٧٨) فى منزلى أمام مجموعة الأصدقاء سمير سرحان ونهاد جاد زوجته ونهاد صليحة زوجتى وحمودة وفوزى فهمى. وقال إنه يختلف معى فى المعالجة المطروحة للفصل الثالث (الذى تغير على أى حال بعد نشرها لأول مرة عام ١٩٧٩ بناء على مقترحات كمال يس).

كانت الرهائن تمثل الميلاد الحقيقى لعبد العزيز حمودة الكاتب المسرحى وعندما قدمها المسرح الحديث فى عام ١٩٨٢ كان الإقبال الجماهيرى دليلاً قاطعاً على تمكن الكاتب من أدوات المسرحية، وقدرته على المزج بين العامية والفصحى لإبراز المفارقات التى تعج بها الحياة السياسية، وكيف ينهش المبتغلون «الدولة» باسم الشعارات، وقد يخلقون البطل لخدمة مصالحهم، وكيف يستغلون الناس فى تحقيق مآربهم، وكل هذا فى إطار رمزى

شفاف من جديد جعل حمودة مكانه جزيرة منعزلة، مثلاً جعل وليم جولدينج مكان روايته ملك الذباب (وقد فاز بعدها بجائزة نوبل في مطلع الثمانينيات).

كان اختيار الجزيرة مكاناً لأحداث المسرحية ينسب ما يسمى في العلوم الطبيعية «عزل العوامل» أي استبعاد العوامل التي قد تتدخل لصرف الكاتب عن التركيز على الموضوع الذي اختاره، كان يعمد إلى توحيد المستوى الاجتماعي للشخصيات حتى يستبعد عامل المال أو الفقر أو الانتماء العنصري وما إلى ذلك، حتى يتفرغ لتحليل الدوافع البشرية التي يعالجها. ولكن جمهور المسرح كان قد اعتاد منذ الستينيات والسبعينيات ما يسمى «بالإسقاط» بمعنى أن الكاتب «يسقط» رؤيته للواقع على مكان ما قد يختلف اختلافاً جوهرياً عنه ولكنه يمثل أو يرمز له، ولا اظن أن هذا التصور للإسقاط قد اختفى تماماً، لأن صور تريص السلطة بالمبدعين لا تزال قائمة، وهي التي ترغم الكاتب على الإسقاط.

وهكذا حاول حمودة من جديد «إسقاط» رؤيته لموضوعه «صناعة البطل» على التاريخ، فكتب مسرحيته الأخيرة الظاهر بيبرس التي قدمها المسرح القومي باسم ابن البلد، في منتصف الثمانينيات، وكانت تمثل تطوراً واضحاً لخيوط أفكار حمودة الأولى وشخصياته، حتى أن المتتبع لمسار تطوره يلمح وحدة مرموقة بارزة، مع تعديلات وتفصيلات مهمة في جوهر ما يسمى بالمادة المسرحية ومفتاح فهم المسرحية يكمن من جديد في «الإسقاط». لم يكن هم حمودة أن يقدم قراءة أخرى للتاريخ بمعنى إعادة النظر في بطولة الظاهر بيبرس، بل تبيان الأخابيل التي يتوصل بها القادة في السيطرة والتحكم والاستغلال، ومدى السلبية (أو الإيجابية) لدى المتعاملين معهم، من المتسلقين أو المرانين، أو من أفراد الشعب الذين يكونون دائماً الضحية. وأذكر أنني كنت أشاهد المسرحية في القومى مع الناقد العظيم رجاء النقاش الذي كان يلفت نظري بين الحين والآخر إلى ما يرمى إليه الكاتب وقد لا ينتبه إليه الجمهور.

ولكن قطاعاً كبيراً من الجمهور قد انتبه ولاشك إلى بعض معاني العمل وكان نجاحه تكليلاً لعمل حمودة بالكتابة المسرحية.

انصرف هم حمودة بعد ذلك في أواخر الثمانينيات ومطلع التسعينيات إلى الأعمال الأكاديمية وشبه الأكاديمية، فعمل عميداً لكلية الآداب (أيام انتخاب العميد) فانتخب مرتين وبالإجماع، وهو ما يقطع بقدرته على التعامل الناجح مع «الناس»، ولو أن الناس هنا من نوع خاص، ثم عمل مستشاراً ثقافياً في أمريكا، وكانت تلك السنوات تمثل مرحلة جديدة في نشاطه الأدبي إذ ترك المسرح وتفرغ للكتابة في الأهرام الدولي، وكان محاور موضوعه يدور حول العلاقات بين العرب وأمريكا، ومصر وأمريكا بصفة خاصة، من واقع إحاطته الوثيقة بالثقافة الأمريكية والحياة الأمريكية أو الغربية بصفة عامة، وهو الموضوع الذي

استهل به كتاباته للأهرام المحلى عندما انضم إلى أسرة كتابه.

وكتابة المقال فن عسير المأخذ، خصوصا إن كنت ناقدًا بحكم تأهلك العلمي وتريد أن تتواصل مع قارئ الصحيفة اليومية الذي يختلف عن قارئ المجلة المتخصصة، وممارسة الكتابة تكسبك ألصقة التي كنت ولا أزال أحبها في فؤاد زكريا وهي بطل الانتقال من فكرة إلى فكرة (تعبير مصطفى سويف): 'كما تملئ عليك أن تخرج عن تخصصك الضيق وتنشغل رغم أنك بما يسمى «الشان العام»، وهكذا فعل حمودة فإن الكتابة في الأهرام الدولي أكسبته هذا وأملت عليه ذلك، ودفعته دفعا إلى القراءة بنهم خارج تخصصه وهو الدراما وخارج المادة العلمية بالإنجليزية، فاقبل - كما قال لي - على قراءة ما يكتبه العرب في الصحف وفي الدوريات العربية داخل بلدانهم وخارجها، وهو ما جعله يحس بوجود أزمة تواصل بين لغة النقد الجديد (المستقاة مما يسمى بالنظرية النقدية الحديثة) وبين الجمهور. ولاشك أنني كنت أحس ذلك أيضا وكانت استجابتي تتمثل في إصدار كتاب صغير أشرح فيه المصطلحات الأدبية الحديثة الجارية بالعربية، باعتباره محاولة لإلقاء الضوء على ما يصعب فهمه على قارئ المقال النقدي في الصحيفة أو المجلة أو الكتاب، ولكن حمودة كان له رأى آخر.

شن حمودة حملة ضارية على الذين يستخدمون المصطلحات الأدبية والنقدية الجديدة، وكال الاتهامات للبعض، وانتهى في كتابه المرايا المحدبة (وكان يقصد بها المرايا المقعرة التي تضخم صورة من ينظر فيها) إلى أن هذه المصطلحات لا غناء فيها، لأنها تقوم على فلسفة غربية عدمية لا تناسبنا، فهي ترتبط بالفلسفة الغربية الخاصة بالتحللة من كل شيء، وما إلى هذا بسبيل. ولا شك أن بعض الصغار كانوا يحاكون الأساتذة في استعمال المصطلحات الأدبية والنقدية عن فهم أو دون فهم، وهو ما أقلقني ودفعني إلى كتابة كتابي المذكور ولكن ذلك لا يعنى أن علينا أن ندين الجميع فالأساتذة يعرفون معنى ما يقولون ولا أن ندين جميع المصطلحات الجديدة لمجرد أنها أتت من الخارج.

وكان من المحتوم أن يغضب بعض الأساتذة، وأن تشب خصومة لم يكن لها داع في رأيي مع بعضهم، وكان حمودة في هذا يذكرني برشاد رشدي وخصومته مع غيره في زمن اشعر أنه ابتعد عهده كثيرا. ومثلما سطع نجم رشاد رشدي في النقد سطع اسم حمودة، واستغل الفرصة فأردف المرايا المحدبة بكتاب آخر هو المرايا المقعرة الذي يعرض فيه عرضا موضوعيا أهم ملامح النظرية النقدية الحديثة ولاقي الكتاب الثاني نجاحاً يضارع نجاح الكتاب الأول، الأمر الذي شجعه على إصدار كتاب ثالث هو الخروج من التيه يحاول فيه رصد نظرية نقدية عربية خالصة بريئة من التأثير بغيرها. وأذكر أن أحد أصدقائي المقربين قال لي إنه لن يسلم هذه المرة من الهجوم لأن محمد مندور قد سبقه فابذر في

«النقد المنهجي عند العرب» ولأن الكثيرين من أساتذة العربية قدموا دراسات متخصصة في الموضوع، ولكنني كنت واثقاً أنه لن يهاجم قط. وقد كان.

وعندما انضم بعدها إلى أسرة كتاب الأهرام كان اسمه مرموقاً، وكان يعمل في منصب أكاديمي رفيع بعد آخر في إحدى الجامعات الخاصة وهو ما مكّنه من الإطلاع عن كثب على أحوال العلم والتعليم من عدة زوايا، فتجددت موضوعات مقالاته وتنوعت، ولم يعد يحصر كتاباته في الأدب ولا في النقد بل وسع كثيراً من دائرة اهتماماته وإن لم يفقد تركيزه يوماً ما على العمل الأكاديمي المتخصص، فظل يشرف على الأبحاث الجامعية للماجستير والدكتوراه ويشارك في المناقشات، ويتولى التدريس لمرحلتى الليسانس والدراسات العليا وهو ما كان يحبه ويجيده ويتفوق فيه.

وكان يوم فوزه بجائزة الدولة التقديرية يوماً مشهوداً، إذ كانت الجائزة شهادة إقرار من المجتمع الثقافي بقيمة مساهمة حمودة في الحياة الثقافية، بصور شتى، كلها تنطق بالحيوية وحب الحياة، وكلها تفصح عن الإيمان بقيمة العلم والعمل، وعلى رأسها قيمة العمل الجامعي، وهي القيمة التي تبقى منه في النهاية للتاريخ.

رحم الله حمودة رحمة واسعة.

طبائع الاستبداد...والحرية الغائبة

د. إيمان السعيد جلال

«وما أنا إلا فاتح باب صغير من أسوار الاستبداد»

عسى الزمان «يوسعه» طبائع الاستبداد»

ص ١١

يظل كتاب «طبائع الاستبداد» مرتبطاً باسم صاحبه المفكر العربي الكبير عبدالرحمن الكواكبي (١٨٤٨ - ١٩٠٢)، فلا يُذكر أحدهما حتى يُذكر الآخر. وإذا كان الكتاب يمثل صوتاً من أصوات الحرية، أطلقه مؤلفه بهدف إيقاظ الوعي وتنبيه الشعوب العربية والإسلامية إلى الأخطار المحدقة بهم في مطلع القرن العشرين، فإنه يحمل أفكاراً ليبرالية جذرية جذيرة بالتأمل في كل زمان ومكان، وقابلة لإعادة النظر وفقاً للمتغيرات الحتمية، لكنه غير قابل لأن يُنسى، أو تتجاوزهُ الأفكار إلى خطاب أحدث... وقد كان الكواكبي على وعى بهذا حين ألحق بعنوان كتابه «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» هذا العنوان الفرعي: «وهي كلمات حق وصريحة في واد، إن ذهبت اليوم مع الريح، لقد تذهب غداً بالأتاد».

وقبل أن نتناول ما جاء به الكواكبي في كتابه لابد أن نحدد أبعاد الشخصية، وصورة العصر الذي كان يعيش فيه

ملاح شخصية

ولد عبدالرحمن الكواكبي في ١٨٤٨م بمدينة حلب، وتلقى تعليمه في المدرسة الكواكبية (المنسوبة إلى أسرته العريقة)، وكان تعليمه دينياً يسير على نهج مقارب للتعليم الأزهرى مادة ومنهجاً، ثم تقف نفسه بقراءة العلوم الحديثة والتاريخ والقانون، وأتقن التركية والفارسية.

لكنه غادر قاعات الدرس مبكراً إلى الحياة العامة، فتنوعت أعماله، من محرر بالجريدة الرسمية، إلى رئيس المحكمة الشرعية، إلى قاض شرعى، إلى رئيس بلدية.. وعمل بالصحافة، كما عمل بالتجارة، وفي كل مكان كانت تصادفه صور الاستبداد والفساد فى الإدارة الحكومية ونظام الدولة.. ليس فى حلب وحدها، فعندما ارتحل فى بلاد العالم الإسلامى المختلفة شرقاً وغرباً.. عاين صور الحكم المستبد وتبين له أن الداء واحد.

أما علاقته بالصحافة، فقد بدأها بالكتابة فى صحيفة «فراة» الرسمية، وكانت تحرر بالتركية، ثم تترجم موادها إلى العربية، كتب فيها مدة خمس سنوات، ثم نهض بموقف جرىء حين أصدر أول جريدة عربية خالصة تصدر فى حلب اسمها «الشهباء» ١٨٧٨م.. على أن اندفاعه فى التعبير عن آرائه التحررية تسبب فى مصادرتها بعد صدور خمسة عشر عدداً. لكنه لم يصب بالإحباط إذ أصدر سنة ١٨٧٩م صحيفة «الاعتدال»، ولم يكن فيها شئ من الاعتدال، فإن نبرتها الثورية التحررية العالية قد تسببت فى قلق رجال الحكم، فلم يكن حظها أسعد من سابقتها.

لقد تسببت هذه الآراء الجريئة فى إغضاب السلطة، وأسهمت وشايات الحاقدين فى أن تعرض الكواكبي للاعتقال غير مرة: أولها سنة ١٨٨٦م بتهمة محاولة اغتيال الوالى التركى، لكن ثورة الجماهير تكفلت بإطلاق سراحه، وعزل الوالى التركى، وتعيين آخر، أثر أن يستميل الكواكبي بتعيينه رئيساً لبلدية حلب، لكن الكواكبي وأصل النضال، ولم تبهره المناصب، فاعتقل من جديد، ثم أفرج عنه. لكن السلطات التركية ضيقت عليه، وصادرت أملاكه، حتى لم يجد سبيلاً للحرية إلا بالهجرة إلى مصر التى عاش فيها العاميين الأخيرين من حياته (١٩٠٠ - ١٩٠٢) ومات ودفن بها.

كتب عن هجرته إلى مصر فى مقدمة «طبائع الاستبداد» ص: ٨: «إننى فى سنة ثمانى عشر وثلاثمائة وألف هجرية هجرت ديارى، سرخاً فى الشرق، فزرت مصر، واتخذتها لى مركزاً أرجع إليه، مفتعماً عهد الحرية فيها».

وفى مصر التى نالت قسطاً من الحرية بتمردھا وانفصالھا عن تركيا بدأ الكواكبي ينشر

كتابه المشهورين: أولهما «طبائع الاستبداد» وهو كتاب فى نقد الحكومات الإسلامية، وثانيهما «أم القرى» (١٩٠٠) وهو كتاب فى نقد الشعوب الإسلامية. وفى كليهما مس موضوعات شائكة تتعلق بنظام الحكم، والعلاقة بين الحاكم والمحكوم، وثقافتهم المحكومين حقوقهم، وتنبههم إلى المطالبة بها.



طبائع الاستبداد

أما كتاب «طبائع الاستبداد» فقد نشر فى القاهرة سنة ١٩٠٠م، منجماً فى صورة مقالات سياسية فى جريدة «المؤيد» غير مهورة بتوقيع الكواكبي.. وتدور هذه المقالات فى جملتها، حول أثر الحكم الاستبدادى فى انحدار الشعوب.. وقد حملت هذه المقالات - التى أصبحت فصول الكتاب - عناوين: الاستبداد - ما هو الاستبداد وما تأثيره على الدين - على العلم - على التربية - على الأخلاق - على المجد - على المال.. ثم وسع تلك المباحث فى التربية والأخلاق، وأضاف إليها طرائق دفع الاستبداد والتخلص منه..

افتتح الكواكبي كتابه بالحديث عن داء الشرق الدفين وهو الاستبداد السياسى، وحدد الداء وهو الشورى الدستورية، فقال (ص ٨): «وحيث إنى قد تمحص عندى أن أصل هذا الداء هو الاستبداد السياسى، ودواؤه دفعه بالشورى الدستورية».

ولم يحدد الكواكبي مستبداً بعينه، لأنه يقصد المستبد فى كل زمان ومكان، ولكى يدرك المسلمون أن الاستبداد ليس قدرهم المرتبط بهم، بل هو نتيجة جهلهم وضعف همهم وتواكلهم، يقول (ص ١٠): «وأنا لا أقصد فى مباحثى ظالماً بعينه، ولا حكومة أو أمة مخصصة، إنما أردت بيان طبائع الاستبداد وما يفعل، وتشخيص مصارع الاستبداد وما يقضيه، ويمضيه على ذويه.. ولى هناك مقصد آخر، وهو التنبيه لمورد الداء الدفين، عسى يعرف الذين قضوا نجبتهم أنهم هم المتسببون لما حل بهم، فلا يعتبرون على الأغيار، ولا على الأقدار، إنما يعتبرون على الجهل وفقد الهمم والتواكل، وعسى الذين فيهم بقية رموق من الحياة يستذكرون شأنهم قبل الممات».

عرّف الكواكبي الاستبداد وقلب معناه على وجوه كثيرة، فقدم له تعريفات شتى تستوعبه، فقال (ص ١٣) إنه هو: «التصرف فى الشؤون المشتركة بمقتضى الهوى». وكتب تحت عنوان «ما هو الاستبداد» (ص ١٧) تعريفه فى اصطلاح السياسيين بأنه «تصرف فرد أو جمّع فى حقوق قوم بالمشيئة، وبلا خوف من تبعه» ولنلاحظ ما أضافه فى هذا التعريف على سابقه: جمّع (أى: جمع المستبدين) - حقوق قوم (أى أنه ليس فقط الشؤون المشتركة

التي ورد ذكرها في التعريف السابق) - بلا خوف من تبعة (أي أن المستبد لا يقدّر العواقب الوخيمة).

وفي تحليل لغوي طريف يذكر الكواكبي (ص ١٧) أن الاستبداد يرادفه - لغةً - استعباد واعتساف وتسلب وتحكم، ويقابله: مساواة، وحس مشترك، وتكافؤ، وسلطة عامة. ويرادف المستبد: الجبار، والطاغية، والحاكم بأمره، والحاكم المطلق، ويقابل الحكومة المستبدة: حكومة عادلة، ومسئولة، ومقيدة، ودستورية. والرعية التي تعاني الاستبداد: أسرى ومستصفرون ويؤساء ومستبتون، ويقابلهم: أحرار، أباء، وأحياء، أعزاء.

إن هذا التوسع في التحليل اللغوي واستعراض المرادف والمقابل يوسّع الفهم والقدرة على استجلاء المعنى من جوانبه المختلفة.

ويعود الكواكبي (ص ١٨) ليقول: «الاستبداد صفة للحكومة المطلقة العنان فعلاً أو حكماً، التي تتصرف في شؤون الرعية كما تشاء، بلا خشية حساب أو عقاب محققين».

فهى إذاً حكومة لا مرجع لها بشرعية أو قانون أو دستور أو إرادة الأمة، وهذه حالة الحكومات المطلقة، أو هي مقيدة بنوع من ذلك، ولكنها تملك بنفوذها إبطال قوة القيد بما تهوى، وهذه حالة أكثر الحكومات التي تسمى نفسها بالمقيدة أو بالجمهورية».

وهو هنا يُدخل احتمال أن تكون الحكومة مقيدة صورياً، وأن يكون الحاكم المستبد قوياً متسلطاً فيبطل قيود الجهة الرقابية.

ويحدد أسوأ أنواع الاستبداد بقوله (ص ١٨، ١٩) : «أشد مراتب الاستبداد التي يُتعوذ بها من الشيطان هي حكومة الفرد المطلق الوارث للعرش، القائد للجيش، الحائز على سلطة دينية، ولنا أن نقول إنه كلما قل وصف من هذه الأوصاف خف الاستبداد إلى أن ينتهى بالحاكم المنتخب المؤقت المسئول فعلاً».

فالقضية إذاً ليست قضية تسمية هذه الحكومة بالمطلقة أو المقيدة، بل المهم هو أن توضع تحت رقابة حقيقية، يقول (ص ١٩): «إن الحكومة من أي نوع كانت لا تخرج عن وصف الاستبداد ما لم تكن تحت المراقبة الشديدة والاحتساب الذي لا تسامح فيه».

ويعد التعريف يحدد الكواكبي سببين للاستبداد جعلهما مقدمة لكل ما كتبه بعد ذلك من تحلي، وهما: الحاكم الظالم والأمة الغافلة، وفي ظلها يحكم المستبد، ويستعين بقوة تدعّمه. يقول ص ١٩: «ومن الأمور المقررة طبيعة وتاريخياً أنه ما من حكومة عادلة تأمن المسؤولية والمواخظة بسبب غفلة الأمة أو التمكن من إغفالها إلا وتسارع إلى التلبس بصفة الاستبداد، ويعد أن تتمكن فيه لا تتركه، وفي خدمتها إحدى الوسيلتين العظيمتين: جهالة

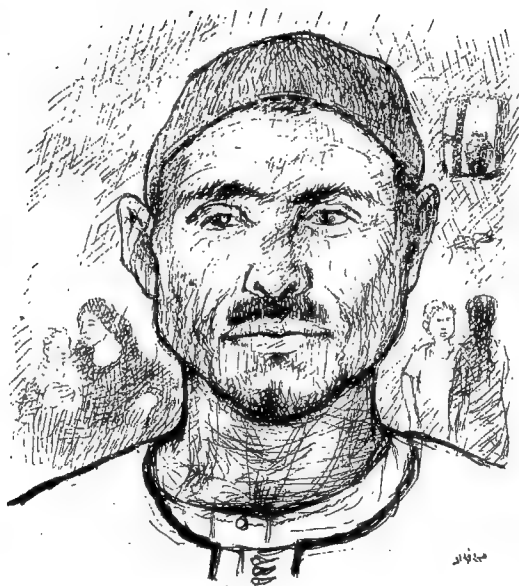
الأمة والجنود المنظمة، وهما أكبر مصائب الأمم، وأهم معائب الإنسانية..

الاستبداد الدينى والاستبداد السياسى :

ربط الكواكيبى بين الاستبداد الدينى والاستبداد السياسى، وقد نقلنا عنه منذ قليل أن أشد أنواع المستبدين سوءاً هو المستبد المتمتع بسلطة دينية. وقال (ص ٢٧) إن الذين ربطوا بينهما قالوا إن الأديان، وبخاصة السماوية تدعو البشر إلى خشية قوة عظيمة هائلة لاتترك كنهها، وهى تهدد الإنسان بكل مصيبة فى الحياة فقط، كما فى البوذية واليهودية، أو فى الحياة وبعد الممات كما جاء فى المسيحية والإسلام، وهو تهديد مخيف يشل العقول فتستسلم، ثم تفتح هذه الأديان باب النجاة، وتعد بالنعيم المقيم، ولكن على باب رجالات الدين من كهنة وقسوس وأمثالهم، لا يأذنون بالدخول إلا بالتذلل، ويعطونهم نذراً أو ثمن الغفران. ويقول إن السياسة يبنون استبدادهم على هذا الأساس، فيستترهبون الناس بالتعالى الشخصى والتشامخ الحسى، ويذلونهم بالقهر والقوة وسلب المال، فيخضعون لهم. ويقول (ص ٢٩): «إن هذا التشاكل بين القوتين ينجس بعوام البشر، وهم السواد الأعظم إلى نقطة أن يلتبس عليهم الفرق بين الإله المعبود بحق وبين المستبد المطاع بالقهر.. فلا يفرقون بين «الفعل المطلق والحاكم بأمره، وبين «لا يُسال عما يفعل» وغير مسئول، وبين المنعم وولى النعم، وبين «جل شأنه» و«جليل الشأن، بناءً عليه يعظمون الجابرة تعظيمهم لله».

إن هذا كله جعل بعض المستبدين يخلعون على أنفسهم صفات قدسية.. يقول الكواكيبى (ص ٢٩، ٣٠): «وهذه الحال هى التى سهلت فى الأمم الغابرة المنحطة دعوى بعض المستبدين الألوهية على مراتب مختلفة، حسب استعداد أذهان الرعية، حتى يقال إنه ما من مستبد سياسى إلى الآن إلا ويتخذ له صفة قدسية يشارك بها الله، أو تعطيه مقاماً ذا علاقة مع الله، ولا أقل من أن يتخذ بطانة من خدمة الدين يعينونه على ظلم الناس باسم الله، وأقل ما يعينون به الاستبداد تفريق الأمم إلى مذاهب وشيع متعادية، تقاوم بعضها بعضاً فتتهافتار قوة الأمة، ويذهب ربحها، فيخلو الجو للاستبداد».

وهاجم الكواكيبى المدعين من رجال الدين الذين باعوا ضمائرهم، وجعلوا من أنفسهم خدماً للسلطان وأعواناً للمستبدين، وحاولوا أن يزيفوا حقيقة الدين لخدمة أغراض المستبد.. وتركوا مسئولياتهم الرئيسة من أمر بالمعروف ونهى عن المنكر وإصلاح للفساد ونصح للحاكم وإرشاده إلى سواء السبيل، وهو يعدم المسئولين عن ذلك.



میرزا محمد

وهو يريد للمسلم أن يعى الحرية ويشعر بالكرامة، ولا يمارس عليه حاكمه الإذلال والاضطهاد. يقول (ص ٣٩): «إن الإسلامية مؤسسة على أصول الحرية برفعها كل سيطرة وتحكم، بأمرها بالعدل والمساواة والقسط والإخاء، بحضها على الإحسان والتحابب. وقد جعلت أصول حكومتها: الشورى الأريستوقراطية، أى شورى أهل الحل والعقد فى الأمة، بقولهم لا يسوفهم، وجعل أصول إدارة الأمة التشريع الديمقراطى، أى الاشتراكى».

إنه يريد أن ينتصر لدينه بتأكيد أن القرآن حافل بما يناهض الاستبداد ويحيى قيم العدل والحرية والمساواة بين البشر، وأن التوجه الإسلامى الصادق مؤسس على الشورى والديمقراطية. (ص ٣٩): «ومن المعلوم أنه لا يوجد فى الإسلامية نفوذ دينى مطلقاً فى غير مسائل إقامة شعائر الدين.. ولكن وأسفاه على هذا الدين الحر الحكيم السهل السمح، الظاهرة فيه آثار الرقى على غيره من سوابقه. الذين الذى رفع الإصر والإغلال، وأباد الميزة والاستبداد. الذين الذى ظلمه الجاهلون فهجروا حكمة القرآن، ودفنوها فى قبور الهوان. الذين الذى فقد الانتصار الأبرار والحكماء الأخيار، فسطا عليه المستبدون والمترشحون للاستبداد، واتخذوه وسيلة لتفريق الكلمة وتقسيم الأمة شيعاً، وجعلوه آلة لأهوائهم السياسية، فضيعوا مزاياه، وجيروا أهله بالتفريع والتوسيع والتشديد والتشويش وإدخال ما ليس منه فيه».

الاستبداد والجهل:

ربط الكواكبى ريباً وثيقاً بين الجهل والاستبداد، وجعل الجهل سبباً رئيساً للاستبداد، فالجهالة أول أنصار الاستبداد، وأبرز أعوانه، بالإضافة إلى جنوده ورجال الدين، وإذا ساد الجهل والحماقة فرض المستبد سطوته، واستعبد الأمة فى ظلام الجهل. والعلم عنده هو المرشد إلى الحقوق، والهادى إلى سبيل نيلها وصونها.. لذلك كان الطغاة فى كل وقت حريصين على أن يظل الناس فى جهل. يقول الكواكبى (ص ٤٩): «المستبد كما يبغض العلم لنتائجه، يبغضه أيضاً لذاته، لأن للعلم سلطاناً أقوى من كل سلطان، فلا بد للمستبد من أن يستحضر نفسه كلما وقعت عينه على من هو أرقى منه علماً، ولذلك لا يحب المستبد أن يرى وجه عالم عاقل يفوق عليه فكراً، فإذا اضطرب لمثل الطبيب والمهندس يختار الغبى المتصاغر المتملق».

أما الجهل فهو صديق الاستبداد، (ص ٤٧): «لا يخفى على المستبد مهما كان غيباً أن لا استبعاد ولا اعتساف إلا مادامت الرعية حمقاء، تخبط فى ظلامه جهل وتيه عماء».

ونقيض ذلك أن العلم عدو المستبد، (ص ٤٨): «ترتعد فرائض المستبد من علوم الحياة مثل

الحكمة النظرية والفلسفة العقلية وحقوق الأمم وطبائع الاجتماع والسياسة المدنية والتاريخ
المفصل والخطابة الأدبية، ونحو ذلك من العلوم التي تكبر النفوس وتوسع العقول وتعرف
الإنسان ما هي حقوقه، وكما هو مغبون فيها، وكيف الطلب وكيف النوال وكيف الحفظ.

ويتعرض الكواكبي لنفسية المستبد ويحللها فيجده أخوف من شعبه للمستضعف، لأنه كلما
زاد عسفاً وجوراً زاد خوفه من الشعب. (ص ٥١): «إن خوف المستبد من نقمة رعيته أكثر
من خوفهم بأسه، لأن خوفه ينشأ عن علمه بما يستحقه منهم وخوفهم ناشئ عن جهل،
وخوفه عن عجز حقيقى فيه، وخوفهم عن توهم التخاذل فقط».

إن خوف العامة يرجع إلى جهلهم، فإذا استناروا زال عنهم الخوف، (ص ٥٥): «والحاصل
أنه ما انتشر نور العلم في أمة قط إلا وتكسرت فيها قيود الأسر، وساء مصير المستبدين
من رؤساء سياسة، أو رؤساء دين».

الاستبداد والمال

وفيما يتصل بالاقتصاد تحدث الكواكبي عن علاقة الاستبداد بالمال، وأكد أن الحكومة
الاستبدادية تتسبب في اختلال نظام الثروة.. فتتضح نزعة الاشتراكية، إذ يرى أن رجال
الحكم والدين ومن يتصل بهم، وهم لا يزيدون على خمسة في المائة يتمتعون بنصف
الثروة، وينفقونه في الترف والرفاهية، ولا يفكرون في ملايين الفقراء. كما أن التجار
والمحتكرين الجشعين لا يزيدون على خمسة في المائة، وهم طبقات جشعة يعيشون بمثل
ما يعيش به عشرات أو مئات الألوف من الصنائع والزراع.. ولا شك أن سبب هذا الظلم
هو الاستبداد، فالعدالة تقتضى ألا يتساوى من يعملون بمن لا يعملون.

والإسلام جاء بنوع من الاشتراكية التي تقتضى بأن يؤخذ من مال الفنى جزء يعطى
للفقير، وحدد زكاة المال والصدقات حتى يقترب الفقير من الغنى، وتخفى الثروات
المتراكمة التي تؤدي بأصحابها إلى الاستبداد، (ص ٨١): «إن الإسلامية أسست حكومة
أرستوقراطية المبني ديموقراطية الإدارة، فوضعت للبشر قانوناً مؤسساً على قاعدة: أن
المال هو قيمة الأعمال، ولا يجتمع في يد الأغنياء إلا بأنواع من الغلبة والخذاع».

ويسجل الكواكبي إعجابه بالتنظيمات الاشتراكية التي قامت في أوروبا في عصره، وتدعو
إلى مقاومة الاستبداد المالى، فتطالب بشيوع ملكية الأرض والأملاك الثابتة ومعدات
المصانع، وتطالب كذلك بأن توزع الأرباح توزيعاً عادلاً.. لكنه احتراز فعاد ليقول إن هذه
الأصول قد أقرها الإسلام ونظمها، وأشاد بقوانين تحديد الملكية الزراعية في الصين
وروسيا.

ويتعجب الكواكبي من أن الصين دولة يتهمها المتمدينون الغربيون باختلال النظام، (ص ٨٥) «وحكومة الصين المختلة النظام في نظر المتمدينين لا تجيز قوانينها أن يمتلك الشخص الواحد أكثر من مقدار معين من الأرض لا يتجاوز العشرين كيلو متراً مربعاً، أي نحو خمسة أفدنة مصرية».

وروسيا وما صنعتها في سبيل حماية الفلاحين من الوقوع في براثن المرابين المستغلين: (ص ٨٥): «وروسيا المستبدة القاسية في عرف الأوربيين، وضعت أخيراً لولاياتها البولونية والغربية قانوناً أشبه بقانون الصين، وزادت عليه أنها منعت سماع دعوى دين غير مسجل على فلاح، ولا تأذن لفلاح أن يستدين أكثر من نحو خمسمائة فرنك».

ثم يقول داعياً إلى تحديد الملكية (ص ٨٥، ٨٦): «وحكومات الشرق إذا لم تستدرك الأمر، فتضع قانوناً من قبيل قانون روسيا، تصبح الأراضي الزراعية بعد خمسين عاماً أو قرن على الأكثر كإيرلانده الإنكليزية المسكينة التي وجدت لها في مدى ثلاثة قرون شخصاً واحداً حاول أن يرحمها فلم يفلح، وأعنى به غلاستون، على أن الشرق ربما لا يجد في ثلاثين قرناً من يلتمس له الرحمة».

وفيما يتصل بعلاقة الاستبداد بالاقتصاد تعرض الكواكبي لموضوع الادخار الذي سماه التمول، وتحدث عن جوازه وشروطه، فقال (ص ٨٤، ٨٥) إن منها أن يكون المال مكتسباً بوجه مشروع حلال، كأن يكون من بذل الطبيعة أو مقابل عمل أو ضمان أو بالمعاوضة، واشترط ثانياً ألا يكون في الادخار تضيق على حاجات الغير كاحتكار الضروريات أو مزاحمة الصناعات والعمال والضعفاء. وثالثاً (ص ٨٦): «ألا يتجاوز المال قدر الحاجة بكثير، فالإفراط في الثروة مهلكة للأخلاق الحميدة».

ولا يعنى هذا أنه نفى قيمة المال وأثره في الرخاء، فقد كان على وعى بأن الحروب في العالم محض مغالبات علم ومال، وأن الثروة العامة ضرورية لحفظ الاستقلال.

وربط الكواكبي ربطاً وثيقاً بين الاستبداد الذي تمارسه الحكومات، وخلق جماعات التمولين، فهي تسهل لهم الحصول على الثروة بالسرقة من بيت المال وبالتعدي على الحقوق العامة، وباغتصاب ما في أيدي الضعفاء الذين لا حول لهم ولا قوة.

فالتمول من هذا النوع يصل أسبابه بالمستبدين، ويمارس كل صنوف التملق والنفاق والكذب، فيسهل له الحصول على الثروة الطائلة التي يمتصها من دماء الشعب المسكين

الاستبداد والأخلاق

تحدث الكواكبي عن علاقة الاستبداد بالأخلاق، وقال إنه يفسد الأخلاق؛ إذ يهدم القيم الروحية، ويقلب المعايير الأخلاقية، ويشيع البغض بين الناس، فتكثر الوقعة، ويقضى على

الحب والانتماء للوطن. ففي ظل الاستبداد لا يحب الإنسان وطنه، لأنه أهدب فيه وشقي، ولم تكن له فيه كرامة، ولا يحب مواطنه لأنه ربما أعان المستبدب عليه، ولا يثق فى صديق، والمستبدب عنده أن الغاية تبرر الوسيلة، حتى ولو كانت هذه الوسيلة اعتداءً على الدين والأخلاق..

وتتقلب الموازين الأخلاقية فى ظل الاستبداد، فتتحول الرذائل إلى فضائل، ويتحول النصع فضولاً، والحمية طيشاً، والإنسانية حمقاً، والرحمة مرضاً، والنفاق سياسة، والتحايل كياسة، والنذالة ظرفاً.. وهكذا..

وعنده أن الحكومات جعلت لخدمة المواطنين، لكن الحاكم المستبدب يرى العكس، فجعل المحكوم فى خدمة الحاكم، وجرم كل من يطالب بحقه، فهو عاص متمرّد، بينما من يترك حقه مطيع، ومن يشكو الظلم مفسد، ومن يدقق ويتأمل ملحد، والضّعيف المغلوب على أمره صالح!

وقارن سلوك الغربيين تجاه الحكام بسلوك الشرقيين، (ص ١١٠، ١١١) وأثر الاستبداد عليه، فيقول إن الغربى يختار حاكمه على أن يكون صادقاً فى خدمة شعبه ملتزماً بالقانون، أما الشرقى فيتسلط عليه الحاكم الذى يفرض عليه الانقياد والطاعة. والغربى يضع لحاكمه قانوناً يسيّر عليه، أم الشرقى فيسير على قانون يضعه له الحاكم، ويسير المحكوم تبعاً لمشيئته.

إن هذا الأثر الأخلاقى ينعكس فى لغة الأمة، ولذلك فقد دعا الكواكبى إلى دراسة لغة كل أمة، فإذا كثرت فيها أدوات التعظيم والتذلل والخضوع، دلّ ذلك على أن للأمة تاريخاً قديماً فى الاستبداد.

كيف إذا خطط الكواكبى لرفع الاستبداد؟

لقد حدد فى الفصل التاسع من كتابه سبلاً ثلاثة لرفع الاستبداد، أولها أن تشعر الأمة كلها أو أكثرها بالأم الاستبداد، فإن الأمة التى لا تشعر بالآلم لذلك لا تستحق الحرية. وقال (ص ١٧٦): «الحرية التى تنفع الأمة هى التى تحصل عليها بعد الاستعداد لقبولها، وأما التى تحصل على أثر ثورة حمقاء فقلما تفيد شيئاً، لأن الثورة غالباً تكتفى بقطع شجرة الاستبداد، ولا تقتلع جذورها، فلا تلبث أن تنبت وتنمو وتعود أقوى مما كانت أولاً».

والسبيل الثانى عنده هو أن «الاستبداد لا يقاوم بالشدة، إنما يقاوم باللين والتدرج وقال (ص ١٧٩): «إن الوسيلة الوحيدة الفعالة لقطع دابر الاستبداد هى ترقى الأمة فى الإدراك والإحساس، وهذا لا يتأتى إلا بالتعليم والتحميس». وهذا يحتاج رماً طويلاً

وقال إن الاستبداد له قوة كبيرة تحميه من جند ومال ورجال دين وأنصار، ولذلك يقول (ص ١٨٠): «الاستبداد لا ينبغي أن يقاوم بالعنف كي لا تكون فتنة تحصد الناس حصداً».

أما السبيل الثالث فقال (ص ١٧٥) إنه «يجب قبل مقاومة الاستبداد تهيئة ماذا يستبدل به»، وقال (ص ١٨٢) «إن معرفة الغاية شرط طبيعي للإقدام على كل عمل، كما أن معرفة الغاية لا يفيد شيئاً إذا جهل الطريق الموصل إليها»، ومهم أن تعرفه الأغلبية حتى لا يقع الخلاف.

وقال إنه من المهم تحديد نظام الحكم الجديد، حتى يسعى إليه الجميع، وهذا أمر يحتاج الإعداد له إلى سنوات طوال، حتى تتيقن الأمة كلها أنها بحاجة حقيقية إلى الحرية.



والخلاصة أن الكواكبي كان رجل نهضة وليس رجل ثورة، وكان ضرب الاستبداد عنده يعد خطوة أولى في سبيل النهضة، فالاستبداد السياسي مرتبط بالاستبداد الديني، وناتج عن الجهل، ثم إن له أثراً مدمرة على حياة الشعوب في كل جوانبها الاقتصادية والاجتماعية.

إن تأمل ما جاء به الكواكبي في كتابه «طبائع الاستبداد» منذ ما يزيد على مائة عام، وما جاء في عنوانه الفرعي يستدعي منا أن نتساءل: هل كان كلامه صحيحة حق إطلاقها في واد، وذهبت مع الريح، ولم تحطم الأوتاد؟

إن استرجاع وقائع التاريخ عبر هذه الأعوام المائة السابقة لكفيل بالإجابة عن هذا التساؤل.



حاتم عبد العظيم: عصفور كامل الريش



خرج من راحة السؤال، مقتولاً بفداحة المعرفة.

هذه جملة من جمل حاتم عبد العظيم، فهل تصلح هذه الجملة لوصف مشواره القصير المخطوف؟ نعم، إنها تصلح لوصف هذا المشوار القصير المخطوف، الذي ترك صاحبه مطحوناً بين السؤال والمعرفة.

هذه صفحات قليلة، بصوت حاتم عبد العظيم، يهديها لنا وللقراء، ونهديها لأنفسنا وللقراء، لنعرف أن شاباً يافعاً كان على وعد مع الإنجاز الجميل والإضافة الخاصة، لكن سكتة القلب كانت أسرع من الوعد والتحقيق والحياة.

مع السلامة حاتم، أيها الصبي الذي وصف نفسه، محقاً، بقوله: «عصفور كامل الريش، لم يتخشب جناحاه بعد».

«أدب يُتقد»

الجنة حياة تساوى الموت

حاتم عبد العظيم

خارجاً من رحابة السؤال، ومقتولاً بفداحة المعرفة صرت، فأتى الاحتمالات أقرب الآن للهزيمة.. أنت تؤمن، تؤمن تماماً أن امرأة تأتيك من أول الحلم لتسكن آخر المستحيل لن تجيئك عفواً، وأنها خديعة متقنة كفكرة الآلهة.. وأنت تؤمن بارتياح أنك لست أول المتحلقين قدام غفوتها الرطبة وليست أول الفاتحين ليس بهم تلك أنت تعرف وبالمعرفة صرت وخزاً فى ذاكرة المستقبل، فأى حماقة ترتجى؟! وأى بهجة سوف تحبو إليك؟.

وأنت تؤمن، تؤمن أيضاً أنك أنت الذى رأى جنة تلوح من بعيد والبعد ختال ومراوغة.. وأنت منتزع منك تؤول إلى حتف مبین.... ألم تنتزع منك بعض ريشات انطلاقك؟ ألم يصب جناح تحليقك بالتخشب أمام موارها؟؟... كان لابد أن تستريح وإن بعض الوقت لتستأنف رحيلك الرابى، تعرف ذلك، تعرف أنك لابد أن تستريح وأنت تائف راحة أطول وأعرض من مساحات الإجهاد فيك... هى قالت إنك مجهد وأنت صدقتها.. قالت «أنا أرض خصبة للمتناقضات» أنا دوحة وبراح وفى من أسطورة مدينتها وأنت راغباً صدقتها وليست أول المتحلقين أو الفاتحين.. أنت تصنع بهجة بالدخول إلى السؤال الشاحب والمقذع ماذا بهم إن أنت الفاتح الهمام أم الفاتح المتكرر؟ ليس بهم فاتح وتلك مصيبتك فيك... بهجة السؤال غواية وليست رحابة كالتي كانت له قبل الآن وهو الآن غواية لك... وأنت تعرف أن الحذر واجب وعاصم لك من براعتك التي امتننها العابرون عليك ومنهم الأصدقاء، براعتك التي احتفت هى بها وكروست عبقريتها لتتزع بالعزف عليها لحناً يستهويك وينومك نوماً أبدياً..

هى لا تعرف أنك مستيقظ لا محالة

وإن طال السبات مستيقظ... هي تعرف وتعد عدتها لإبداع لحن جديد من خجل النساء... هذه البلاهة أنت مستسلم لها... وتارك لفطنتها أن تجرجرك من أم رأسك مثل شيطان طفل لم يتشيطان بعد.

وما أنت الآن تنتصر لاحتمال بعيد... وقار فيك وليس غريباً عليك... أى اختلاف تدعيه إذن، وأنت عادية تدعى الانعتاق من خواء وضوحها. أنت تقترب ببطء من احتمال الموت، هل تستسلم للموت لجرد حياة، محض حياة تجرك إلى الموت، تزعم أنك معد لقضاء الوقت وانفلات الأمكنة؟؟!

أنت تزعم أنزع الجميل لأنك راض بمحض حياة تدعيها هي لك وتبذل الوعود لك، وترسم لك. وأنت راض - أسوار الجنة...

هل ترضى أخيراً بجنة تلبى رغباتك فيها بالكسل المعتم، هل ترضى بالكآبة المخيمة فوق طقسها وغلافها الإلهي.

أنت حزين من المواجهة أعرف، وتعرف أنت أيضاً أنك حزين... ما جدوى الحزن إذا سكن في دماغ خاؤ كدماغك، ما جدواه إذا لم يكن طعنأ في قلب صحوك النادر أو صفعأ على وجه غاياتك أو دهشة في عينيك. أنت ذاهب إلى حتفك مطمئناً... صرت خراباً كثرمة أصابها العطن الفجائي. أو كواجد سقط سهواً في شراك حال من المخالطة لا يعد إلا بالموت... ليته كان الموت جنوباً... لكنه موت عادي هو محض حياة أنت راض عنها في غفلة منك

أنت تتذرع الآن بالهزيمة. تقول إن سر الحماسة هو هي "الحماسة أنت.. ويبدو أن تعاود الاكتشاف غير مرة. وليتك تؤمن أن الجنة المنتظرة جحيم فادح، وأن فشل المحاولة فشل ولكنه ضد الموت وإنك موجود بالقوة وبالفعل معاً حين تصوير - كما كنت - عصفوراً كأهل الريش لم يتخشب جناحاه بعد.

الفجيعة فجوة بعمق الجحيم

حاتم على عبد العظيم

قلت لابد أن أصل إلى مدينتي اليوم حتى أستطيع أن أمضى كامل الغد بين الأصدقاء.. لم يكن النهار قد أوشك تماماً على الزوال .. فى لحظة كابوسية استحال إلى ليل دام ومرعب، كانت للأمطار سطوة عالية فى تشكيل ملامح هذا الجو الغريب ساعدها تكاثف المسافرين وتهالكهم على السير، السيارات غير الآدمية التى سرعان ما اكتظت بهم.. قلت استقل أى شاحنة فى الطريق .. أعرف أنها ستستهلك وقتاً أطول من غيرها.. من عجب أن الشاحنة توقفت بمجرد أن أشرت مستوقفاً كان توقفها مباغتاً بالنسبة لسرعتها.. جلست فى المقعد المجاور للسائق .. وجهه ملامح تناوشتها تفاصيل إفريقية، وأخرى كنتك التى تتأكد مع مرور الزمن على وجوه المشردين فى شوارع المدن المختلفة.. أسفرت ابتسامته عن فم شائه.. أسنان ساقطة من الأنام، أخرى تركت فى اللثة باعوجاج شديد.. للحظة داهمنى احساس لا أعرف منبته، ربما بسبب ابتساماته المتكررة وغير المبررة من حين إلى آخر، وربما لأننى مسكون بالتأمل فى غير رغبة.. كان احساساً غريباً مشحوناً بوهج زاعق من الفزع والهلع المريب.. لفت انتباهى لباسه الذى مازاد عن فائلة داخلية وشورت أكدت نصابته سمرة جلده، رى سمح لفتوة أعضائه بالظهور فى سفوف وبشكل مقزز.. قلت تلك عادة السائقين ربما.

للصمت فى مثل هذه اللحظات مذاق مختلف أقرب إلى الفجيعة حين تتشع بالغموض .. لم يطل كثيراً بحساب الوقت العادى، ولكنه امتد دقائق كأزمان

غابرة.

انحرفت الشاحنة عن الطريق ليزودها السائق بالوقود، علق عامل المحطة بعد أن نظر إلى تفاصيل وجهي بشكل متعمق وعابر وموجها حديثه إلى السائق بأن الوقت مناسب الآن وأن هذه العادة الغربية تسرى في دماء الأسطي جمال مسرى الدم في العروق .. تاکدت شکوکی علی اثر هذا التعليق بإلحاح شديد ويعفوية وجددتني أبحث عن كل ما هو حاد يمكن الدفاع به عن النفس.. كانت بعض الأقلام في جيوبى لم تزال باقية.. قلت استخدمها كمدي إذا لزم الأمر.

تسلق السائق بحركة بهلوانية مدرية إلى داخل كابينة القيادة.. بسرعة شديدة أدار عجلة القيادة.. لوح عامل المحطة مودعا ثم غاب عن النظر.

توقفت الشاحنة فجأة خلف قاعة كثيرة الشبه بمدرج في مدرسة قديمة.. أعمل السائق مفتاحا بحوزته في مزلاج الباب الخلفي للمدرج.. إلى الداخل من خلف وهو مكتمل بطاقة عالية جعلتني أسير خلفه مستتباً .. قلت تلك المواقف ترتق فجواتها الشجاعة والإقدام.

● هل تعرف أنني احترم مثل هذه العلاقات ولا استهين بها أخلاقياً.

● هي مسألة حرية وأنا اعتقد فيها.

● لكن ينبغي أن تكون تلك هي نفس طريقة الطرف الآخر في التعبير عن مشاعره مع صديقه.

● بالرغم من ذلك فأننا لا اطبق تصور تلك الممارسة ولكن لى معارف يفعلون.

كان منشغلاً بسرعة الهبوط من أعلى المدرج إلى أسفله ليفلق بابه الأمامي لنسير منفردين في حماقة الفراغ.. قلت لأبد هو الآن يشحذ أوتاره جميعها استعداداً للمعزوفة السادية المقبلة.. منشغلاً في إغلاق الباب وكنت منشغلاً في البحث عن آلة للدفاع فكانت قطع مديبة من الزجاج.. فى توتر شديد وجددتني بحاجة لأن أصرخ، أصرخ كفتاة يتهدد عذريتها وحش غير آدمى.. ظهر فجأة عدد من الكلاب استطاعوا أن يمنعوا السائق من إتمام إغلاق الباب.. بعد عناء انتزعوني من برائته إلى خارج المدرج.. فى هياج شديد خرج وراءه.. بدا وكأنه يعاني من آلام مبرحة أو ساقط فى غيبوبة من الوخر الصاعق.. ترهل فى ترنحه.. سقط.. حاول أن يمسك بعصى بجواره .. عاجلته بضربة فوق رأسه ثم أخرى.. ظننته زاد فى ترنحه . كان للضربتين مفعول مضاد.. صار غير عابئ بزعمة الطلاب من حوله فى

الفناء.

كان قرص الشمس ينازع المغيّب، وكان هو ينازع رغبة قاسية في إتمام الفعل قبل ابتلاع السماء لقرص الشمس .. أدركت أن للنزف الدموي في كبِد السماء فعلا محفزا لتوتره وإصراره المستميت على الإمساك بى وإنجاز رغبته فى كان لايد فاعلا قبل المغيّب بل فى لحظة الغياب ذاتها. مجرّجا أذيال الهزيمة انسحب إلى غرفة ضيقة وقصية تطرفت فى آخر الفناء.. فى الغرفة ثقب تسمع بمراقبة فعل الابتلاع فى السماء وتسمع بسقوط خيوط من نزيل العرش الدموي إلى قاع الحجرة المعتم.. أطل عبق من العفونة تصاعد كثيفا إثر انفتاح باب الغرفة انكفا السائق على نفسه فى الحجرة باكيا مريرا ومفجعا كان وقع الصوت على أذنى .. هى غرفة إتمام الهزيمة لاشك بل والاحتفاء بها..

استطعت أن أفسر بعض الكلمات التى كانت تكون بصعوبة مبهمة شكلا للجمل فى زخم النشيج،، حرام،،، مش قادر.... سيبو المراءى... المراءى دى بس..

- تماسك يا اسطى جمال الوقت العصيب خلاص قرب يفوت

- مش قادر . آخر مرة ومش ح أعملها تانى

- إذا غابت الشمس من غير ما تعملها ح تنجح يا اسطى جمال ح تنتصر على نفسك.

- يا ناس مش قادر انتم وحوش

بعد أن استقر لعينى النظر فى الجو المغبر المظلم استطعت أن أتبين ملامح تكوين طفلى متكوم فوق تكوم السائق ، تكوم يبكى ويتن بصوت شاحب ومضغوط ليكون فى امتزاجه مع نشيج التكوم الأكبر معزوفة مبهمة الملامح بالرغم من فعلها الجارح فى النفس.. طلبت من الطفل أن يقوم من جواره أن يهرب رفع الطفل رأسه دون تعليق ثم غاب فى أنينه مشكلا مع السائق هضبة من اللحم المتناثر .

زادت حدة بكاء الطفل حتى غطى صوته على نشيج السائق . كانت السيمفونية قد وصلت إلى الأورجازم يلا يا سمعان يلا يا حبيبي.



ثقب فى جسد الظل (ثلاثة محاور للرؤية)

حاتم عبد العظيم

أنا..	قل حيواناً.. لا أتهياً فى أخدود لى
أنا فاتحة من الومض	أنا من لا وقت له
وصارية فى عباب الوقت تمضى	ومن لابدء له
ومساحة تصرع الأمكنة	ومن له امرأة أحرقت رجولته
أو مسافة نتقياً أوقاتها فى ماعون	وتدفأت عليها
من الفوضى	فلم يحببها واشتهاها كالموت
أنا	
ملك التاريخ المنبؤ	الدرويش..
وسيد الوقائع المهمة	الدرويش ملك الغيب
بهلوان هذى القصيدة	غاية فى ذاته، أو ذات فى الغاية
أتهياً فى أخدود الدرويش سمكة،	تأكل آخرها أن للدرويش أن يسقط
برقة،	ما تبقى من التاريخ من فمه

وَأَن لَهُ أَن يُتَدَلَّى مِنْ حُلْمَةِ الْوَقْتِ
لَا يَشْبَهُ الْأَشْيَاءَ جَمِيعاً
غَيْرَ مَا بَيْنَهُ وَالْعُقَالِ الْبَدْوَى مِنْ
تَرَاثٍ مُتَشَابِهٍ فِي الشَّكْلِ
وَمُفَارِقٍ فِي الشَّكْلِ أَيْضاً
أَنَا وَالْدُرُوشِ وَالْمَرَاةَ الَّتِي أَشْتَهِيهَا
كَالْمَاءِ وَالنَّارِ وَالتَّرَابِ
فَكِرَةُ التَّكْوِينِ قَبْلَ سَرَقَةِ التَّارِيخِ
الرَّسْمِي
أَنَا وَالْدُرُوشِ وَالْمَرَاةَ الَّتِي أَشْتَهِيهَا
كَالْأَبِ وَالْأَبْنِ وَالرُّوحِ الْقُدُسِ
يَعْرِفُنَا اللَّهُ جَمِيعاً
وَلَا نَعْرِفُهُ
يَعْرِفُنَا اللَّهُ
وَاحِداً وَاحِداً وَاحِدةً
وَيَعْرِفُنَا
وَاحِداً وَاحِدةً وَاحِداً
اللَّهُ لَا يَعْرِفُنَا
وَاحِدةً وَاحِداً وَاحِداً
فَكَيْفَ أَكُونُ أَنَا
وَالدُرُوشِ عَقْدَتِي
وَافَةُ تَلْتَهُمُ التَّرَاثُ فِي شِرَاسَةِ
الْمَرَاةِ الَّتِي أَشْتَهِيهَا...
كُلُّ مَسَاءٍ تَفْتَحُ شَبَاكَ الرِّتْنَيْنِ
وَتَطْلُ مِنْ أَنْفَى الْعَتِيقِ عَلَى

وَكُلُّ مَسَاءٍ تَفْتَحُ شَبَاكَ الرِّتْنَيْنِ
أَنْتَسِمُ رَائِحَةَ الدَّهْنِ تَصْعَدُ
مِنْ فَرْجٍ ضَامِرٍ كَقَنْفَذِ صَحْرَاوِي
كُلُّ مَسَاءٍ تَمْنَحُ الْعَابِرِينَ ضَالَتَهُمُ
وَكُلُّ مَسَاءٍ أَسْقَطَ أَكْثَرَ
كُلُّ صَبَاحٍ قَبْلَ تَغْتَسِلُ
تَحُلُّ ضِفَانَهَا
وَتَلْتَمُ الدُرُوشِ النَّائِمَ جَنْبِي
وَحِينَ تَتَهَدَّجُ
(وَرَيْمًا لِأَنْنِي اسْتَطَبْتُ فِي عُرُوقِكَ
الرَّحِيلَ، وَذُبْتُ
فِي مَعَالِمِ الْجَسَدِ، تَوَحَّدْتُ دِمَاؤُنَا
فِي نَيْضَةٍ مُشْتَعَلَةٍ)
أَسْقَطَ صَرِيحاً
وَيَنْتَشِي الدُرُوشِ لِيَطْلُ مِنْ رَأْسِي
.....
.....
(الْمَقْدَمَةُ التَّهْمَةُ الدُرُوشِ مُؤَدِيَا
بِذَلِكَ نَوْرَهُ التَّارِيخِي حَتَّى يَصْعَبُ
الْمَعْنَى عَلَى الْمُتَلَقِّي، وَلَيْتَنَفَسُ هُوَ
الصَّعْدَاءُ أَمَّا مَا تَبْقَى مِمَّا التَّهْمَةُ
الدُرُوشِ فَهُوَ قَلِيلٌ ، لَكِنِّي أَرَاهُ
كَافِيَا)
امْرَأَةٌ مِنْ دُمِي
تَصْعَدُ بَرَجاً مِنَ الْمَاءِ



مغامرة وغير عابئة بالدرويش تقبل

على

حينها سوف أقبلها وأحبها كثيراً

كثيراً

عارية، وبیضاء بیضاء

سمراء سمراء،

نيلية

تدلف الآن إلى حيز الوقت المغاير

إشكالية قصيدة النثر

حاتم عبد العظيم

بداية أريد التأكيد أن ما سيعرض من كلام الآن حول قصيدة النثر في مصر، أن هو إلا محض استشراف انطباعي، خاصة إذا كان الكلام مرتبطا بما يمكن أن نسميه بالمشروع الشعري لقصيدة النثر، وظني أن الكلام حول هذا الموضوع يصدر عن فهم ثقافي وإبداعي يتموقع خارج وخلف العملية الإبداعية ذاتها، هذا إضافة إلى أن إطلاق الكلام وفق هذه الانطباعية دون الاعتراف المبدئي بما سيجعله متشحا برداء سلطوى زائف يؤسس إلى أحكام قيمة توجهها الذائقة الشعرية الخاصة بكل أديب أو ناقد على حدة.

ولعل الإقرار بهذه الاحترازا يفتح الأفق لمشروعية التأمل وإطلاق العنان للطموحات الخاصة تجاه هذه القصيدة الجديدة التي لا تزعم امتلاكها لفهم واضح وعملق يتساق مع ما تسفر عنه مقولة المشروع الشعري من إطلاق وتمسح قديم بالقضايا الكبرى.

ومن ثم أقول لمشروعية التأمل محترزا من إبداء العلمية التي تقتضى توافر عدد من التصورات القائمة على دراسة هذه الظاهرة الفنية في مصر، وهذا بالطبع ما لم يتوفر حتى الآن لواحد من أمرين أو كليهما معا: الأول يتمثل في التراجع النسبي والواضح لإنتاج قصيدة النثر وتحول عدد غير قليل ممن أصدروا ديوانا أو ديوانين إلى كتابة القصة أو الرواية وذلك بدوره يجعل من يمثلون - ككتاب لقصيدة النثر - هذه القصيدة في حالة من الانحسار

والتراجع الواضح. أما الثانى فيرتبط بأن النقاد الباحثين المهمومين بقضايا المشهد الإبداعى عموما والمشهد الشعرى على وجه الخصوص أصبحوا يتسمون بعدم الجراءة فى مقارباتهم لهذا الشعر، ولعل ذلك عائد أيضا بدوره لأمرين أما لخوف الباحث أو الناقد من أن عجز إمكاناته القائمة على أعمال أدوات وإجراءات نقدية متخلفة كثيرا عن أن تقارب هذه الكتابة أو أن تتعرض لها بالبحث والتحليل، وهذا السبب فى ظنى هو الذى أدى إلى عدم توافر دراسات علمية حول قصائد النثر. وأما السبب الثانى فهو مرتبط بقصيدة النثر ذاتها، فحتى أولئك الذين يحصلون معرفة نقدية ويدربون ذائقتهم بشكل مستمر لتلقى الجديد من الفنون والتأمل فيها حتى أولئك نجدهم يتراجعون عن العمل النقدى الجاد لم تتسم به قصيدة النثر لدى السواد الأعظم من كتابها من تهويم وهذيان للذات المبدعة، دون أن يجد القارئ عموم موقعا لقدمه داخل حقل القصيدة فيشارك به الكاتب أو القصيدة بما تنطق به فالكثير من قصائد النثر كان فى حالة من الاستغلاق الذاتى.

وعلى الرغم من تحفظى على مقولة المشروع الشعرى فى نسبتها لقصيدة النثر، فبين الممكن رصد ثلاثة توجهات كبيرة نظمت قصيدة النثر فى مصر: الأول يمثل النثر التى كتبها جيل السبعينيات وهو جيل ابن ولاءات فنية أسفر عنها بوضوح فى شعره التفعلى، ولم يتراجع عنها أولم يضاف إليها أولم ينفها ويحل محلها ولاءات فنية مختلفة تتفق مع إنتاج قصيدة جديدة فالافتتان بالبدع والاحتفاء بجماليات الشكل إضافة إلى تهرؤ الرؤية واختلالها لدى البعض وفق مزاجية خاصة ظلت هذه الولاءات وغيرها كثير هى المهيمنة على العملية الإبداعية المنتجة لقصيدة النثر لدى هذا التوجه.

النص السردي وتفعيل القراءة

حاتم عبد العظيم

١ - بين القراءة والتلقي

لا تخرج النصوص من سباتها سواء في التاريخ أو في اللحظة الراهنة، إلا عبر قراءة واعية بطرائق تشكلها أو بالوقوف على سنن وأعراف اشتغالها على الانحراف عما رسخ أو استقر من تقنيات النوع الذي تنتمي إليه. واضح، إذن أن مفهوم القراءة الذي سوف أسعى إلى معانيته يرتبط بإمكانات النص وحيله التي هي وسيلة القارئ وأداته لإنجاز القراءة وذلك خلافاً لما يراه «أيزر» خاصة في الثلث الأخير من قوله، ولا يحيا النص إلا بقراءته، وإذا وجب فحصه، وجبت بالتالي دراسته من خلال عيني القارئ ذلك أن القارئ الذي يقول به هو القارئ الضمني وهو مكون نصي ليس بوسع القارئ (١) الفعلي أن يكونه إلا بطريق المصادفة، ولأن القارئ الفعلي متنوع كما هو متباين في قراءته من قارئ إلى آخر، ولأنه لن يصل أبداً لقراءة كاملة (غير منقوصة) وموضوعية (غير ذاتية) فلن يكون ذلك القارئ الفعلي أبداً إلا تجلياً من تجليات القارئ الضمني الذي هو محض تصورات يصعب تفعيلها. وقبل الخوض في تفنيد مفهوم القراءة، وكذلك مفهوم القارئ أود أن أشير - أولاً - إلى أنني سوف استخدم مصطلح سردي للنص حتى لا أقع في التعميم المفرط لمصطلح النص، وأن أشير - ثانياً - إلى القارئ الذي سوف أقصده - مجبداً موقفه المفهمي من المصطلحات التي اتخذت من كلمة لقارئ تأسيساً لها - لن يكون بعيداً عن حقل المصطلح الدائر

فى أف علم السرد بل لابد أن يكون ذا دراية كاملة قسدر الإنسان -
بمكونات النص السردى عبر خبرة متراكمة بتقاليد هذا النوع وإمكاناته القارة فى الخطاب،
ومن ثم تصبح القراءة إنجازاً لمعنى النص وتفعيلاً لوجوده حياً فى ذاكرة القراء
المختصين.

واضح - أيضاً - من الوهلة الأولى أن قراءة النص السردى اتكاء على هذا الفهم السابق
لن تنتمى إلى أية نزعة تجريدية عن حيز الفهم العملى ومن ثم فلن تسقط فى هوة التأملات
الميتافيزيقية أو الذاتية والنفسية، خاصة أن كثرة من التأملات التى حاولت مقارنة النص
الأدبى من وجهة نظر القارئ ظلت معلقة فى فضاء المصطلح النقدى دون إمساك أو تلمس
فعلى لإجراءات ذلك المصطلح أو ذاك، كما هو واضح من أنواع القارئ التى نص عليها هذا
التوجه، مثل القارئ المجرد أو القارئ المثالى أو القارئ الخبير أو القارئ السوير
(المتفوق).. إلخ لذلك، سوف أعرض فيما يلى ملامح ما يسمى بنقد استجابة القارئ وكذلك
نظرية التلقى دون الخوض فى تفاصيل كل على حدة، كما سأعرض سريعاً لأنواع القارئ
التي نص عليها هذا التوجه النقدى لأختم كلامى بموقف ضد هذا التوجه النقدى انتماء إلى
مفهوم التحليل النقدى الذى يتخذ من علم السرد أداة للتحليل وتشبيد المعنى وتدعيماً
لمفهوم القارئ المختص الذى أقول به ومن ثم يكتسب سؤال مثل: أهى إشكالات قراءة أم
إشكالات تلقى؟ مشروعية الطرح - ربما من جديد - لتحديد زاوية النظر التى ستوجه فهمي
لقراءة النص السردى.

أقول: هى إشكالات قراءة، لأن التلقى - فيما أرى - أوسع من أن يطلق بعمومه المفرط على
النص السردى (الرواية - القصة) أو على التخيل السردى - (٢) حسب شلوميت ريمون
كتنعان لأنه لا يتلقى إلا عبر القراءة أو المسح البصرى لصفحاته تلك هى طريقة تلقى النص
السردى فلم أسمع - بعد - بنص سردى (رواية - قصة) يستعين بأنواع سردية
كالفيلم أو البانتومايم أو الباليه أو أنواع غير سردية مثل الموسيقى أو النحت. فالنص
السردى مازال يدور فى فلك الكتابة وهذه الأخيرة تتلقى بالقراءة لا بالسمع أو اللمس أو
الشم أو غيرها من حواس عملية، بالفهم الفيزيقي لهذه الحواس أما وإن كانت قراءة العمل
السردى تشتدعى الحواس - كالسمع والشم واللمس .. إلخ فإن ذلك الاستدعاء لا يكون إلا
على المستوى التخيلى وذلك التخيل ناتج من فعل الكلمات والجمل والفقرات والفصول
المكونة لذلك النص

- أقول إنها إشكالات قراءة لأن مصطلح التلقى أحاط به العديد من المفاهيم والمصطلحات

التي تنتمي إلى حقول معرفية تهتم بالمرجع الخارجي للنص وللقارى معاً مثل التحليل النفسى والاستجابة والمثير ورد الفعل وغير ذلك من مصطلحات تنتمى - فى أحيان أخرى - إلى النماذج التواصلية كالمُرسل والمرسل إليه وعملية الاستقبال وكل هذه المصطلحات والمفاهيم تركز على الذات القارئة من حيث هى ذات تجريبية متعينة أو مشخصة، لا من حيث هى أفق يمكن الوصول إليه لتشييد معنى النص

وهى أخيراً إشكالات قراءة لأن نظرية التلقى لم تعد محصورة فى أفق النصيوس المكتوبة فقط بل جاوزتها إلى أجناس تنتمى إلى الفن بصفة عامة.

ولأن الموضوع المطوط بالتقاش هو إشكالات القراءة فإن هذه الورقة تسعى إلى تقديم القارئ بوصفه تمييزاً كئائيا للنص لا بوصفه بديلاً للقارئ الفعلى - كما ترى شلوميت كنعان(٢) بل بوصفه تعقيلاً لعملية القراءة التي يمكن أن يقوم بها ذلك القارئ الذى أسميه القارئ المتخصص: وهو قارئ فعلى يستطيع أن ينجز أكثر من قراءة ممكنة للنص الواحد عبر لحظات تاريخية متباعدة بما يسمح بطرح رؤى مختلفة للنصوص السردية سواء كانت قديمة أو حديثة راءنة دون إغفال ذلك الدور الرقابى الذى يمارسه النص على عملية القراءة.

أخيراً أشير إلى أن هذه الدراسة تدين بالكثير فيما تطرحه إلى كل من: جين تومبكنز(٤) فيما تراه من أن نظرية التلقى وكذلك نقد استجابة القارئ لم يأتيا بإجراءات نقدية تمثل انحرافاً ملموساً عن ذلك الفهم الشكلى والبنىوى لتحليل النصوص كما تدين بجدارة إلى كارلهاينز ستيرل(٥) صاحب كتاب (القارئ فى النص) وللتحديد تدين هذه الورقة إلى فصل كتابه المعنون بـ (قراءة النصوص القصصية) كما تدين إلى شلوميت ريمون كنعان صاحبة كتاب (التخييل السردى)(٦) ثم أخيراً إلى روز - سى مارفن ويالا - إيه تريشلى لما قدمته من معالجات نقدية وفهم دقيق لقضايا المصطلح النقدى الخاص بنقد الاستجابة تطبيقاً على رواية لكات شوين(٧)

٢- نقد الاستجابة ونظرية التلقى:

لعل أهم إنجاز يحسب لنقد استجابة القارئ ونظرية التلقى على السواء هو وضع القارئ فى مكان متميز فيما يسمى بتشبيد معنى النص ذلك المعنى الذى كان يتأسس - فيما سبق - على المعرفة المتاحة بالمؤلف الحقيقى (كلاسيات النقد النفسى) أو على الإمكانيات الفنية للنص ذاته (النقد الشكلى) حيث أعلن فيما بعد عن موت المؤلف انحيازاً للعلمية والموضوعية فيما لم يكن قد أعلن - وما كان ليحدث ذلك - عن موت القارى الذى كان يظهر فى التحليل

النقدى للنصوص الأدبية بين العينة والأخرى دون تركيز على دوره فى عملية إنتاج المعنى كما ظهر بعد ذلك وإن كان ذلك بتدريج نسبي لدى أصحاب نقد الاستجابة ونظرية التلقى على أنه من الجدير بالذكر أن آراء التحليلات النقدية المنصبة على الأعمال الأدبية - أياً كان توجهها إن هى إلا تفعيل بشكل أو بآخر لعملية القراءة
فما التحليل النقدى إلا قراءة أو تعبير عن تلق ممكن لذلك النص أو ذاك.

وكما ركز المنهج الماركسى فى النقد الأدبى على المرجع الخارجى للنص بما هو كائن اجتماعى ركز النقد الجديد والمنهج الشكلى - كرد فعل - على النص ذاته، محاولاً عزله عن مرجعه باحتفائه واشتغاله على إمكانات التقنية القارة فيه، ليعود مصطلح الشعرية (البويطيقا) مرة أخرى إلى الحياة معبراً عن تلك السمات الفنية التى تجعل من نص ما نصاً أدبياً محالاً كذلك الإطاحة بالنقد المعتمد على مناهج التحليل النفسى الذى يتعامل مع النص، بوصفه تقريراً يشير إلى تعقد الذات المبدعة، وكأن معنى العمل الأدبى يكمن فى فك شفرة مؤلفه وكما طور المنهج الماركسى نفسه على يدى أكثر من ناقد وصولاً إلى البنيوية التوليدية تطورت البشكلىة حتى آلت فى نهاية الأمر إلى البنيوية ثم ما بعد البنيوية حيث ظهر نقد استجابة القارئ الذى ركز معتمداً على علم النفس والفينومينولوجيا ومستعيراً مصطلحاته منهما - على القارئ وعملية القراءة وما تثيره هذه العملية من استجابات مختلفة لدى القراء الفعلين للنصوص الأدبية، وصولاً فى نهاية الأمر إلى معنى النص.

يهتم نقد استجابة القارئ برد الفعل الناتج عن قراءة النصوص الأدبية، ومن ثم بالاستجابات المتنوعة من شخص إلى آخر تجاه نص واحد، وكذلك بالنسبة إلى الشخص الواحد من وقت إلى آخر تجاه نص بعينه (٨). لذلك فهو يطلق على اتجاهات نقدية تجعل من نشاط القارئ بذرة اهتمامها وهى الاتجاهات التى لقيت رواجاً فى السبعينيات.

ثم أسئلة إذن يسعى نقد استجابة القارئ إلى الإجابة عنها أوجزتها روز سى مارفن بيسر فى مقدمة تحليل رواية

يطرح نقد استجابة القارئ أسئلة حول هل استجابتنا للعمل الأدبى تضاهى المعنى الذى يقصده النص المقروء، هل للعمل الأدبى معان متباينة كما أن له استجابات متباينة باختلاف قرائه، ثم هل هناك استجابات يعتد بها وأخرى أكثر أهمية. وثالثة لا يعتد بها على الإطلاق (٩)

على أنه ثمة أسئلة أخرى لم تشر إليها مارفن تتعلق بمفهوم 'القارئ' عند أصحاب هذا الاتجاه كل على حدة، غير أنها تشير إلى مفهوم الثغرات أو الفجوات النصية تلك التى

تدعو القارئ إلى سلتها عبر القراءة، وهي فبببات بمسدها النص اقراء. لئلا يرى كى يستمر فى عملية القراءة وتشبيد المعنى وسوف نقد عند سقوهم الفحوات ذلك عىما سبلى ولنقد استجابة القارئ اعلام لعل أبرزهم هو قولفجانج آيرر الذى سعى إلى البحت عن التفاعل بين القارئ والنص فهو يسعى إلى معرفة تلك الصفات فى النص التى تؤثر على قراءتنا مثلما يبعث عن الملامح الجوهرية لعملية القراءة فى فهم النص إن آيرر يحاول بالرجوع إلى الفينومينولوجيا أن يستغنى عن التقابل بين النص والقارئ أو الموضوع والذات ليحل محلها العمل الأدبى والقارئ الضمنى ومن اعلام هذا الاتجاه أيضا ستانلى فيش صاحب الأسلوبية العاطفية أو الشعورية للقراء ومن ثم كان فيش معبياً بصفة خاصة بالعمليات الذهنية التى تجرى فى العقل أثناء عملية القراءة (١٠)

ومع إعادة تعريف الأدب بأنه لا يتحقق وجوده ومعناه إلا فى عقل القارئ، ومع إعادة تعريف النص بأنه مجرد عامل مساعد بين القارئ وعملياته الذهنية جاءت تعريفات القارئ المصاحبة لنقد الاستجابة فلم يعد القارئ هو ذلك المتلقى السلبى للأفكار التى يطرحها المؤلف أو التى زرعها فى النص، بل أصبح فاعلاً كما يقول فيشر (١١) وبذلك يظل معنى العمل الأدبى موقوفاً على فعل القارئ أو عمل القارئ فى النص حسب مارقن فإذا ما سالك أحد: ماذا تفعل؟ سوف نقول: اقراء، فأنت تعترف، إذن، بأن القراءة عمل تقوم به. وفى مقال لأيرر عنوانه: «كيف تتعرف على القصيدة عندما تقرأها» يقول: إن المفسرين لا يفكون شفرة القصيدة عندما تقرأها ولكن يصنعونها، ويعترف أيضا بأن القارئ عندما يملأ الفراغات فى السرد فإنه صانع فاعل إذ يقوم بملء ما هو ضائع فى السرد. فالقراء والنصوص - معاً - يصنعون الأعمال الأدبية (١٢)، ويؤكد ذلك ما أشار إليه الشيد إبراهيم إذ يرى أن آيرر:

يذهب إلى أن المعنى الذى يتكون على نحو إبداعى عند القارئ يشتمل عليه النص نفسه . يقول فى عبارة له مشهورة كثيراً ما يقتبسها عنه النقاد: يخلق اثنان من الناس فى سماء بعض الليالى، فيريان النجوم نفسها لكن أجددهما رينا رأى صورة محرث، والآخر ربما استخرج صورة طائر، كذلك النجوم فى النص الأدبى هى الشئ الثابت أما الخطوط التى تصل بينها فهى الشئ المتغير (١٣)

على أن هذا الكلام يتنافى مع وجهة نظر ترى أن للنص الأدبى قدراً من الرقابة يمارسه على فهم القارئ (١٤) بما لا يدع عملية إنجاز المعنى تسقط فى هذا الفجريب الذى ربما يتسق مع النصوص الشعرية الوصفية (غير السردية) لما تنسده من اسكانات تجريدية

تطلق العنان لمهرة التأويل بغير رقابة كبيرة، ولا يتسق ذلك مع النصوص السردية التي وإن تناثرت فيها النجوم تلك فلا تعد - بالرغم من تناثرها - وجود خيط يصل بينها ليرسم صورة - ربما - يشوبها التشويش الذي ينتفى بقرأة تسعى إلى تجليتها بغير شواذب وإذا كان أيزر قد ركز على تنوع استجابة القراء راداً معايير تباين الاستجابات المختلفة إلى أمور في النص وأمور خاصة بالذات القارئة فإن هولاند قد ركز في تحليله للاستجابة الناتجة عن تلقى النصوص على هوية المتلقى إذ يرى أن قراءة القارئ للنص إنما هي قراءة لهويته هو. إن القارئ يضم خيوط هويته فينسجها خلال استجابته للعناصر التي يتكون منها النص (١٥).

وهو في ذلك - أقصد هولاند - يشارك ستانلى فيش في مفهوم الاستجابة، وإن اختلفت أدوات وولاءات كل منهما.

أما كولر وهو ممن ينتمون إلى نظرية التلقى فقد حاول أن يكون أكثر موضوعية بابتعاده النسبي عن التوجه النفسى في تحليل استجابة القراء، حيث ركز على مجمل الأعراف والسنن التي يدركها القارئ عبر التراكم المستمر الناتج عن احتكاكه الدائم بالنصوص الأدبية على اختلاف أنواعها مستخدماً في ذلك مصطلح المقدرة الأدبية أو ما يمكن أن نطلق عليه الذائقة الأدبية حسب ترجمة السيد إبراهيم لها وقد استخدم هذا المصطلح للدلالة على الإلام بجملة الأعراف المحتاج إليها في تفسير النصوص الأدبية وهى المعرفة التي ينطوى عليها القارئ المثالى مجسداً للتفكير البنوي حول هذه الذائقة (١٦).

إن التركيز إذن في تحليل استجابة القارئ يعتمد على الكشف عن العمليات التفسيرية التي يستخدمها القراء ومن ثم فإن كولر لا يصنع صنيع ستانلى فيش الذى يعطينا منهاجاً مفيداً عبر أسلوبية العاطفية مع إغلاق عينيه إزاء المسائل الأساسية للنظرية ولا يصنع صنيع ريفاتير الذى يقدم منهاجاً ضيقاً (١٧) حيث قام بصك ثلاثة مصطلحات للقارئ عبر مراحل زمنية مختلفة سنشير إليها عند حديثنا عن القارئ.

ولأن المجال هنا ليس مجال عرض فسوف أختتم كلامى فى هذه الجزئية بالإشارة إلى أمر لم أستطع حسمه، كما لم أستطع حسمه العديد من النقاد، وهو: هل يمكن التفريق بين نقد استجابة القارئ ونظرية التلقى؟

يجيب عن هذا السؤال كل من جين تومبكينز والسيد إبراهيم بطرح إجابتين: فبعض النقاد يحاول التفرقة بين الاتجاهين حين يربط التلقى بالقارئ ويربط الاستجابة بنواح تتعلق بالنص. وهو رأى يتردد فى النقد كثيراً إلا أن سن النقد من لا يقبله، ويرى أن بين



النظريتين استمراريه واطرائه، وإن الحدود بينهما عبر «أصله تماماً» (١٨) على أنه يمكن التفريق - من وجهة نظري - في حلال وجود حدود فاصلة ولكن من خلال رصد نزوعين يحكمان توححات اعلام هذين الاتجاهين، الأول منهما نزوع ذاتي، والآخر ينسم بالموضوعية النسبية يتضح ذلك إذا قمنا بتصنيف المساهمين في الاتجاهين حيث تجد البعض يركز على العمليات الذهنية الخاصة بكل استجابة على حدة مع الأخذ في الاعتبار إمكانات النص الفنية، يمثل هذا الاتجاه نورمان هولاند وديفيد بلانخ وستانلي فيش بينما يركز البعض الآخر على قدرة النص على خلق قارته من خلال ما يحمله «النص» من مثيرات تدفع القراء عبر استراتيجية نصية إلى طرح استجاباتهم التي لا تخلو من قدر من مراقبة النص على هذه الاستجابات، ولعل أهم رواد الفريق الثاني كولر وايزر ويابوس الذي ركز على مفهوم «أفق التوقع» وقدرة النص على كسر هذا الأفق أو مخالفته لدى القراء

٣ - أنماط القارئ وموقف نقدي:

١- ٣

تعددت نعوت القارئ حسب اقترايها أو ابتعادها عن القارئ الفعلي على أن أكثر هذه النعوت لم يخرج بعيداً عن مفهوم القارئ الذي يمكن استخلاصه من النص وهو المقابل في النموذج الذي اقترحه جاب لتنفيل للمؤلف المجرد أو المؤلف الضمني أو التخيلي. (١٩) ذلك القارئ لا يبتعد عن أطر العمل الأدبي فتارة نجده تحت مسمى القارئ المتفوق أو السوبر كما هو عند ريفاتير، أو هو القارئ الخبير كما هو عند جوناثان كولر أو القارئ النمونجي كما هو عند أمبرتو إيكو أو القارئ الضمني كما هو عند بوث وشاتمان وبيري. وقد أخطأ البعض حيث اعتبر المروي له عند جيرالد برنس أحد أنماط القارئ لأن المروي له نمط تخيلي يقابل الراوى بينما يقابل المؤلف الضمني وهو أيضاً نمط تخيلي، القارئ الضمني، ولا ينبغي أن نخلط بينهما لأن كلا منهما - المروي له والقارئ الضمني - يمثل مقتضى شديداً يقع في مستوى يختلف عن المستوى الذي يقع فيه الآخر (٢٠)

واتفاقاً مع شلوميت ريمون كنعان أرى أن هذه الأنماط من القارئ تقدم رؤيتين متعارضتين تماماً تتضمن الأولى ذلك القارئ المتخيل الذي يقدمه النص بوصفه تشيلاً كئانياً للقارئ الضمني، أما الثانية فتتضمن ذلك القارئ الحقيقي والمتجدد دائماً عبر اللحظات التاريخية التي ننجز فيها قراءات القراء للنص على أن كل روية تتضمن فوارق ضئيلة فيما تحتويه من مصطلحات للقارئ، ففى الطرف الأول من المفهوم يوجد القارئ الحقيقي وفى الطرف

التالى يؤيد "السيد النظرى للقارئ الضمنى او المستتر

لكن اذا كان القارئ الفعلى او الواقعى يمثل مجموعة من الخوا. الحاليين بالنسبة الى النص ومجموعة أكبر من القراء الممكنين بالنسبة الى مستقبه. وإذا كان القارئ المجرد أو المثالى هو ذلك القارئ الذى لا يتحقق وجوده على أرض الواقع - حسب فهم السيد إبراهيم - بل هو مقطوع عن كل سياق اجتماعى أو تاريخى، وهو فى الآن نفسه قارئ يفهم معنى النص ومغزاه فهماً تاماً صحيحاً متفقاً مع النص أو فهماً لا يشوبه فهم القارئ الفعلى من نقص وذاتية(٢٢). إذا كان كل ذلك فكيف يمكن إذن الإمساك بقراءة النص؟ وما حاجتنا إلى تلك القراءة الواحدة الكافية غير المنقوصة، تلك القراءة النهائية التى يملكها القارئ الضمنى؟ فهل نحن فى حاجة لتفعيل قراءة ذلك القارئ المثالى النموذجى، أم نحن فى حاجة لتفعيل قراءة القارئ الواقعى أو الفعلى؟ وكيف يمكن تفعيلها فى ظل تعددها وذاتيتها ونقصانها؟

أظن أن تلك الأسئلة تصيب النظرية فى العمق ما لم نتحرر البحث عن تلك القراءة الممكنة التى يستطيع إنجازها القارئ الواقعى المتميز القادر على القيام بعملية القراءة واعتبارها إنجازاً أو تشييداً لمعنى النص.

٢-٣

لقد ارتبط نقد استجابة القارئ، وكذلك نظرية التلقى، بتوجهات فكرية وفلسفية نعتت من قبل الثقافة الغربية بما يسمى ما بعد الحداثة وهى توجهات ساهم بالدرجة الأولى - فى إنشائها ما حاق بذلك الغرب من تطورات اقتصادية وفلسفية إن هى إلا نتاج للمراحل السابقة (الحداثة/ الرأسمالية) ومن ثم فقد ارتبط التوجه إلى القارئ بمناهج أخرى مثل المفكرية وعلم العلامات وغيرها من مناهج ما بعد البنيوية. لذلك أردت أن أنبه إلى أهمية مراجعتها فى إطار ما نحيا فيه من طور حضارى بما يؤدى إلى تمثّل علمى مسئول لا ينبغي بحسب المؤدة. على أن مثل هذه المراجعة لن تكون قبل تعرف النظرية بوصفها الركيزة الأولى ثم تعرف الموقف النقدي عنها لاحتواء المشهد كاملاً. لذلك سوف أورد بعض الملاحظات التى أشار إليها غير باحث تمثّل تحفظات لا يستهان بها وربما تؤدى إلى الاتفات عن هذا التوجه المعنى بالقارئ إلى نواح أقرب إلى النص والنصية

تذهب جين تيمبكنز إلى القول بأن النظرة المدققة فى نظريات نقد استجابة القارئ وفى ممارساتهم تبين أنهم لم يقوموا بذورة فى مجال النقد الأدبى كما يدعون. فهم لم يفعلوا

أكثر من تبني مبادئ المدرسة الشكلية تحت مسمى جديد (٢٣) ولعل أظهر مثال على ذلك هو تلك القراءة التي قامت بها باولا إي. تريشلر (٢٤).

إن الاختلاف الوحيد الذي يظهر في نقد استجابة القارئ يظهر في اللغة الاصطلاحية التي يستخدمها نقاد الاستجابة، فهم يلجأون إلى استخدام لغة التحليل النفسي لوصف حالات متباينة من التفاعل الذهني عوض الاصطلاحات الشكلية. إن نقاد اتجاه القارئ يحددون مهمتهم انطلاقاً من رؤيتهم التي تعلو من شأن الأدب وأضعة إياه فوق السياسة وبعيدا عن كونه مؤثرا مباشرا على جمهوره.

لقد أصبح نقاد استجابة القارئ ينظرون إلى الآثار التي يتركها الأدب على المتلقي على أنها استجابة فردية تختلف من شخص إلى آخر مكرسين حالة التشظى ومؤكدين أهمية انتقاء القيمة، وهو نزوع كما أسلفت، فلسفي تلي وضوحاً في كتابات چاك دريدا وميال فوكو وغيرهما.

ولأن نقد الاستجابة يهتم بهذه الاستجابات المتنوعة للقراء فقد اتكأت مرجعيتهم النقدية على مشاركة قراء من أنصاف المتعلمين واقعين في شراكة مع علماء النفس واللغة والفلسفة وغيرهم من طلاب العلم غير المتخصصين، (٢٦) وهم بذلك يتعاملون مع الأدب من حيث هو محض مثير لاستجابات لا تنشئ علماً يحيط بالإبداع الأدبي من حيث هو نتاج إنساني متميز فراحوا يدعون القراء لوصف رد فعلهم تجاه النص لحظة بلحظة فبدوا كأنهم يعيدون للنقد الأدبي سمات كالمزاجية والعاطفية والانطباعية وهي سمات جعلت من الأدب في الماضي هدفاً لهجوم العلم.

إن شيئاً لم يتغير في مسيرة النقد الأدبي نتيجة لما يبدو من قرب كتحول مفاجئ للمعنى من النص إلى القارئ فلا يزال الأساتذة والطلاب على السواء يمارسون النقد كما كان يمارس في السابق مع اختلاف في المفردات المستخدمة في تحليلهم النقدي... وبالرغم من ذلك فلا يزال النص هو الوحدة الأولى في تكوين المعنى، ولا يزال المعنى ذاته هو هدف في الممارسة النقدية (٢٧) لذلك يفتتح كارلهاينز ستيرل مقاله «قراءة النصوص القصصية» بقوله

كي نفهم كيف يتعامل القراء مع النصوص علينا أن نبدأ بتناول الشكل القصصي ذاته (٢٨)

وهو بذلك ينجو مما وقعت فيه ريمون ش. كتعان حين قررت أنها سوف تستعين ببعض مساهمات ظاهراتية القراءة (٢٩) في شعرية التخيل القصصي بينما كانت قد أعلنت في

أول كلامها أن النص المكتوب يمارس درجة من الرقابة على عملية القراءة أى عملية تشييد النص غير المكتوب، وهى العملية التى يقوم بها القارئ الذى يمثل - لديها - تمييزاً كنانياً للنص، فظل كلامها معلقاً بين مفهومى القارئ الضمنى والقارئ الفعلى .

٤ - القارئ المتخصص وأعراف القراءة:

١- ٤

أظن أننا لسنا فى حاجة إلى البحث فيما تنطوى عليه طرائق تعرف القارئ الضمنى وأنماطه ، حسب تعبير كل على حدة كما أننا لسنا فى حاجة إلى تنميط قراءة القراء الفعليين بل نحن فى حاجة إلى وضع إجراءات يتمكن من خلالها القارئ الفعلى المتخصص من تشييد معناه المستمد من النص، بعيداً عن إشكاليات الإغراق فى تفصيلات انفعالاته النفسية وعملياته الذهنية!! لكن من هو القارئ المتخصص ذلك الذى لا يفند ضمن أنماط القارئ التخيلي، كما لا يمثل أيضاً احتمالات القراء الفعليين؟

يقترب مفهوم القارئ المتخصص فى بعض الأمور من مفهوم القارئ الخبير الذى قال به ستانلى فيش، فهو قارئ يتميز عن غيره من جمهور القراء الفعليين بما لديه من معارف دقيقة بأدوات وإمكانات النص الأدبى - أقصد النص السردى - وهو قارئ قادر على إنشاء المعنى عبر ما يقيمه من علاقات جدلية بين مجمل مقتضيات النص السردى. فهو قارئ يمتلك دراية واسعة بالسرد وعلومه ، وهو بالرغم من ذلك منفتح ومنجز فى أن لإمكانات ومقتضيات سردية لما تزل فى أفق المستقبل. فهو إما قارئ ناقد حصل الدراية ليشغل على النصوص أو هو قارئ مبدع يحاور إمكانات الخطاب السردى ويسعى إلى تطويرها بانتخاب أقربها إليه والإضافة بالتحوير اللازم لقيام إبداعه. القارئ المتخصص، إذن، هو نمط من القارئ الفعلى ولكنه نمط يتمتع بموثوقية كبيرة فى قراءته للنص السرى.

ولأنه جزء من القارئ الفعلى فهو قارئ واقعى لا يقع ضمن مفهوم القارئ المجرد لأنه قارئ قادر على تفعيل قراءته لما يملكه من أدوات تفسيرية وتأويلية تعينه على ذلك بشكل فعلى فهو بتشديد النص غير المكتوب عبر قراءته للنص المكتوب لأنه قادر على ملء الفراغات والإعلان

عن المسكوت عنه وتأويله بإرشاد من تلك الإشارات التي تبرز في النص من حيث هي نقاط إضائة تساعد على الوصول إلى الهدف المنشود اعتماداً على هذا الفهم، تستطيع القول بأن النص لم يعد غزلاً من معني أساسي يسعى قراءة القراء المتخصصين إلى الإمساك به أو الاقتراء منه فليس ثمة معنى يمكن التوصل إليه إلا وهو بعض معنى النص. ومن ثم، فإن قراءة القارئ المتخصص لا تنفي عن النص ثراء وانفتاحه الدائم للقراءة.

يذهب أيكو إلى أن كل رسالة تفترض كفاية نحوية لدى المرسل إليه كما يذهب إلى القول بأن النص السري، حالة ظهوره من خلال سطحه أو تجليه اللساني إنما يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه (٣٠).

ومن ثم فإن أول الأعراف التي يجب أن يمتلكها القارئ المتخصص هي الكفاية النحوية وهي في حالة النص السري تمثل نحو النص أي النظر إلى النص السري باعتباره جملة كبيرة يتكون من مسند ومسند إليه ولواحق نحوية تحدد المعنى وتشير إلى التركيب فالنص السري حسب هذا الفهم إن هو إلا نسج فضاءات بيضاء وثغرات ينبغي ملؤها ومن يثه يتكهن بأنها ثغرات سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين:

الأول: هو أن النص يمثل آلية مقتصدة تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يدخلها المتلقي على النص (٣١) أما الثاني فهو أن النص يترك للقارئ المبادرة التأويلية فإن النص إنما يث إلى أمرئ جديد بتفعيله (٣٢)، ذلك المرء هو القارئ المتخصص القادر على فهم النص، وفهم النص معناه القدرة على وضع المادة التي تتناولها أثناء القراءة في مكانها من منظومة المفاهيم التي تنظم هذا السياق.

٤ - ٢

أشرت في الفقرات السابقة إلى مفهوم القارئ الضمني أو المجرد ومثل هذا القارئ يكون ضمناً أو مشفراً لأنه ينتهي إلى العمل الأدبي دون أن يكون مشخصاً فيه لأنه لا يعبر عن نفسه أبداً بشكل مباشر أو صريح، فهو يعمل بوصفه صورة للمرسل إليه المفترض والملمس في النص، وهو يعمل من جهة ثانية بوصفه صورة للمتلقى المثالي القادر على تحقيق المعنى الكلي ضمن قراءة متصورة ولكن هل يمكن أن تكون القراءة بهذا المعنى فعلاً منجزاً لمعنى النص؟ يجيب بشميد عن هذا السؤال من خلال تعريفه لمقرونية النص بقوله: إن النص يبرسج قراءته الخاصة، فتكون القراءة ضمن هذا التصور عبارة عن عملية تحقق

من نظام دلالي ذي وجود سابق على القراءة نفسها (٣٤)

فالمعنى - بناء على هذا التصور - له وجود مستقل عن تدخل الذات القارئة خاصة أن دور هذه الذات ينحصر في تعرف معان موجودة قبل عملية القراءة والملاحظ عن ذلك أن شميد يهمل الإشارة إلى أن القارئ الفعلي - باعتباره مستوى لإنتاج المعنى - يمكنه أن ينجز قراءات أخرى لا تتفق بالضرورة وقراءة القارئ الضعفي ومن ثم يذهب كارلهاينز ستيرل إلى القول بأنه:

إن أردنا أن نبقى على الدور الذي يقوم به الأدب في الاتصال فإننا في حاجة إلى نظرية شكلية للاستقبال كما نحتاج إلى مهارة القراءة الصحيحة إذ لا يمكن أن نحدد نمط استقبال نص قصصي بعينه تحديدا كافياً عن طريق الانتظار حتى نعرف كيف استقبله القراء فعلاً، ثم نقوم بوصف هذا الاستقبال (٣٥).

لذلك ذكرت - سلفاً أن القارئ المعنى به هنا هو قارئ فعلي ولكنه ذو قدرات خاصة أو لنقل ذو ذائقة مدربة بحكم كونه قارئاً ناقداً أو مبدعاً وهو يتسم بقدر ضئيل من التجريد لأنه ليس «أنا» تجديداً أو «أنت» على وجه الخصوص وربما يكون أيّا منا أو كلينا معاً، ولكن مع توافر شرط هو وجود هذه الذائقة المنطوية على معرفة النص السردي ومقتضياته ومكوناتها وطرائق اشتغالها لإنجاز السرد وكيفيات تحفيزها لقراءة ذلك القارئ المتخصص.

ومن ثم فلن يغيب عن قراءة ذلك القارئ أن النص لديه القدرة على توجيه ومراقبة فهمه ومواقفه بوضع بعض المفردات قبل الأخرى وهكذا الجمل والفقرات والوحدات السردية، فكثيراً ما تستعمل الاسترجاعات لتزويد القارئ بحقائق ضرورية بينما تثير الاستباقات لديه توقعات تدفعه إلى اختبار إثباتها أو نفيها فالقارئ هو الذي يستخلص القصة ويشيد بالشخص من إشارات متنوعة متناثرة على طول السلسلة المتواصلة للنص (٣٦) لذلك تعمل المواقف والحقائق المقدمة في المراحل الأولى للنص على تشجيع القارئ على تأويل كل شيء لاحق على ضوئها كما يكون القارئ منحازاً نحو الاحتفاظ بمثل هذه المعاني والمواقف لفترة طويلة قدر الإمكان هكذا يستطيع القارئ المتخصص أن يفسر استراتيجية طرح التوقعات والتعامل معها ففي (الباطر) لحنامينه يقتل زكريا - بطل الرواية - كلب المرأة التركستانية من الهلع، بما يؤدي إلى نشوء توقع في ذهن القارئ بأن معركة ستشعب بين المرأة والرجل لدلالة قتل الكلب على دم الوفاء والغدر ربما يثير توقعاً بانتهاء العلاقة بينهما فتظل المواقف التالية - عدم قدرته على الالتقاء بالمرأة بعد الحادثة - لهذا

الحدث ولقطة طويلة تدعم حدس القارئ بأن مثل هذا الفعل سيجب على العلاقة إلى أن ينفي النص هذا التوقع كلية بإظهار معلومات جديدة تفيد بأن العلاقة لم تنقطع. إنها ألعاب السرد حيث يظهر توقع ليتوارى مفسحاً المجال لتوقع آخر قد يكون نقيضاً وبذلك يخلق النص جدلاً بين ما تم تقديمه من مواقف في السابق وما تم تقديمه الآن من مواقف متعارضة. ذلك الجدل هو ما يضمن لعملية القراءة الاستمرار.

من هذا المنظور، يمكن تصور القراءة عملية متواصلة لتشكيل الفرضيات إما لدعمها أو تطويرها وتعديلها وأحياناً إحلاله محل أخرى، أو إسقاطها كلية. لكن ينبغي التنبيه على أن الفرضيات المرفوضة قد تستمر في ممارسة تأثيرها على فهم القارئ يظهر هذا المنظور بوضوح في رواية (عرس بغل) للمطاهر وطار، حين يغامر القارئ - بغواية من النص - باقتراح تنمة لموقف الحاج كيان باختيار العنابية ليمنحها كيس الحلوى لتصبح مضيفته لهذه الليلة فالرواية تشير إلى أن من سيمنحها الحاج كيان كيسه هي صاحبتة التي ستستعد باستضافته ولن يستطيع القارئ إلا أن يتنبأ بأن الحاج كيان حين قام سيلقى ترحيباً ممن سيمنحها كيس حلواه ولكن تنمة الحدث تؤدي إلى كسر أفق توقع القارئ إذ ترفض العنابية متعلقة بالإجهاد وهنا يدرك القارئ لعبة النص فلا يسلم سريعاً بما تم تكريسه من مواقف مضللة لأنه تعلم من النص ألا يغامر إلى هذا الحد ومن ثم فعليه أن يستمر في القراءة مستسلماً لقدرة النص على تفويض قراءته.

على القارئ المتخصص أيضاً إدراك ما يمارسه النص من ألعاب تعود بالنفع على بقائه حياً أطول مدة ممكنة وذلك من خلال تقنية التبطى فمن صالح النص تبطى عملية الفهم عند القارئ من أجل هذه الغاية سيقوم النص السردى بتقديم عناصر قد تبدو غير مألوفة أو ببساطة يربح تقديم المواقف المتوقعة لذلك يطرح النص على عمالية القراءة قفزات في المستقبل بما يدفع القارئ إلى المغامرة بتخمينات متنوعة وينتظر القارئ كي يرى ما إذا كانت ستحقق توقعاته أم العكس حين تتحقق يكون التأثير أحد الارتياحات وكذلك تهدئة التشويق. وحينما لا تتحقق تنشأ مواجهة حادة بين المتوقع والراهن وهذا يقود القراءة إلى إعادة فحص فبالة للماضي أو تعديل له (٢٧).

كذلك أيضاً على القارئ المتخصص أن يجيد التعامل مع عوامل خلق التشويق حتى يمكنه سد الثغرات أو الفراغات المتناثرة في النص السردى وتظهر هذه الثغرات أو الفراغات عبر تجليين: الأول، هو الحذف حيث يسقط النص أموراً يعول في فهمها على المعارف التداولية التي تحكم البنية الثقافية التي ينشأ فيها ذلك النص أما الثاني فهو التأجيل الذي يتألف

من عدم إفشاء الحقائق، حيث يجب أن تقدم في القصة عنصر أحل ضمان استمرارية اهتمام القارئ. يعتمد النص إلى تأخير سرد الحدث القادم في القصة أو حديثاً يكون القارئ مثلها معرفة ومن ثم توجّل رواية (البلدة الأخرى) إبراهيم عبد المجيد مصير الفتاة وكذلك مصير العامل المصري الذي يقوم بالتدريس لها إلى أقصى قدر ممكن حفاظاً على استمرارية القراءة وإتاحة لعرض مواقف مساعد أو ثانوية تساهم بشكل خلفي في بناء أزمة العالم المحكي كذلك أيضاً يتم تأجيل الحادث الذي أودى بالحاج كيان إلى السجن في «عرس بغل» حتى يتسنى للنص أن يفتح أفقاً لتوقعات القارئ لا يجاب عنها إلا في نهاية الرواية.

أما «الحذف» فهو تقنية جديرة بالاهتمام في هذا المقام حيث تنشأ الإمكانات المتبوعة للتأويل عن طريق اقتراح المسكوت عنه في النص السريدي وهنا يقوم القارئ المتخصص بتشديد ذلك المسكوت عنه أو بملء ما يتم إنشاؤه من ثغرات في ظل المواقف المقدمة داخل السرد وكذلك في ظل المعارف المشتركة بين ما يقدمه النص من عالم تخيلى وما يعيشه القارئ من عالم فعلى لذلك يلزم لفهم النص أن تندمج عناصره فيما بينها ذلك الاندماج الذى يتم من خلال نماذج التماسك - كما تقول كنعان - التى تشق إما من الواقع أو من الأدب وتساعد نماذج الواقع فى تطبيع نماذج التماسك بالإحالة على مفهوم ما يحكم إدراكنا للعالم (٢٨). لذلك يبدو مالوفا أن يسبغ الحاج كيان (فى عرس بغل) خلال مراحل ثلاث وسط: المتعة والأكلم والمعرفة أثناء تعايطه الحشيش فى المقبرة وذلك راجع إلى حقيقة قازة فى المرجع أو العالم المدرك الفعلى تقول بأن الحشيش يفتح فى الذهن أفقاً تخيليله متداخلة إن ما يميز القصص عن التجارب الحياتية تمييزاً أساسياً هو أن الموضوع فى الحياة اليومية يتم إدراكه من خلال علاقته بأفق من الارتباطات الخارجية التى يجب التكيف معها. بينما فى العالم القصصى الذى يساهم القارئ فيه بالمشاركة فى الموقف القصصى، يحدد العلاقة بين الموضوع وخلفية البناء النصى المرتبط بها (٢٩).

أما نماذج التماسك المستمدة من الأدب فهى تتكون عبر ما يؤسسه الجنس من تقاليد اتفاقية بين القارئ والنص ومن ثم تصير بعض التوقعات مقبولة وتصبح أخرى مبعدة فيكون من المقبول أن يمتطى لص بغداد جنيناً ينقله إلى حيث يشاء كما يكون من المقبول أن يعتلى السندباد البساط السحري الذى يجوب به الانجاء طالما أننا داخل جنس العجائبي .

على أن بعض النصوص - الحديثة تحديداً - تبدو معنية بالحيولة دون تشكيل أية فرضية نهائية أو معنى إجمالى، وذلك عن طريق جعل مفردات متنوعة فى النص السردى تتلف الواحدة منها الأخرى أو تلغيها دون أن تشكل إمكانات متعارضة بحيث لا يمكن استخلاص المعنى بإدراك الإشارات أو المشار إليه، بل باعتبار أن الانفتاح الإشارى هو أفق التنظيم اللغوى الشكلى الذى يمثل لب الموضوع التخيلى للنص لذلك يتحدى السرد التجريبي قارئة فى البحث عن أنماط قراءة جديدة مما يزيد من مخزون الاستقبال وذلك باستشكاف إمكانات القص، كما أن طرق القراءة الجديدة التى يحتاج إليها القصص التجريبي الحديث من شأنها أن تهيب لنا مداخل جديدة إلى القصص القديم، وتمكننا من توسيع خبرتنا بالنصوص الأدبية (٤٠) لعل ذلك ما يمكن أن نستخلصه من قراءة (هراء متاهة قوطية) لمصطفى ذكرى حيث يعتمد النص إلى عدم الانتهاء إلى فرضية واحدة تمثل نهاية واحدة متماسكة بالفهم البنىوى إذ يتم تشييد العالم المتخيل من تداخل العديد من الأنماط السردية والموافقة المتعارضة حيث يتم كسر ما يسمى بتتابع الحدث حينما يخرق الحدث الواحد بأحداث مساوية، هى بدورها تخرقها أحداث مختلفة تزيد من تعقيد النص وتجعل للتأويل أفقاً دائماً القابلية للتمدد والاتساع بالسخرية من الفهم الماضى لبناء النص السردى.

وعلى حين توجد نصوص قصصية تفترض قراءة مباشرة شبه تداولية فثمة نصوص يشترط شكلها قراءة انعكاسية لا تكشف عن معناها إلا بأفق قراءة ثانية، وبذلك يتحول إنشاؤها إلى موضوعها. ففي القصص التجريبي يخضع رد الفعل الأول المعتاد لدى القارئ الذى تتحكم فيه حركة الطرد المركزى للاستقبال إلى أسلوب الإنشاء ذاته بهذا الفهم. لن يستطيع القارئ أن ينجز قراءة تسعى إلى إنشاء معنى لرواية (قميص وردى فارغ) لنورا أمين إلا من خلال التركيز على الوسيط الشعري ذاته أقصد به لعبة الكتابة أو لعبة إنشاء السرد الذى يعتمد على التناص مع نفسه والتكرار المتواليد لحادثة واحدة تمثل انشطار الذات الرواية (الراوي) إلى نصفين يمثلان جوهر العلاقات الإنسانية القائمة بين المرأة والرجل. دون أن يكون لأى منهما وجود يمكن أن يشار إليه فى عالم خارج عالم السرد.

Ross C. Marlin, *Op, Ch*, pp. 300-301. - ١٢

١٣ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٧٧.

Rimmon - Kanan, *Op, Ch*, P. 117. - ١٤

١٥ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨٠.

١٦ - المرجع السابق، ص ٨١.

١٧ - رسالة سادسة، النظرة الأدبية المعاصرة، د. جابر حصار، الهيئة العامة
للتصوير الفلاني، ط ١، ١٩٩٦، ص ٢٢١.

١٨ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٧٨.

١٩ - حلب لفتلت، مقتنيات الفن الفردي الأجنبي، ضمن كتاب طرائف
تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٢، ص ٩٧.

Gerald Prince, A Dictionary Of Narratology, London: - ٢٠
Stoler Press, 1988, P 79.

كذلك انظر جيرالد برنس، مقدمة لدراسة الرواية، ارد، على عيني،
لعمري، ص ١٢، ج ٢، ١٩٩٣، ص ٧٥ ص ٩٠.

Rimmon - Kanan, *Op, Ch*, P 119. - ٢١

٢٢ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨١.

Tompkins, Jane, *Op, Ch*, P 49. - ٢٣

Paula A. Treichler: The Construction Of Ambiguity In - ٢٤
The Awakening Kate Chopin The Awakening, *Op, Ch*, P 308-
P 328.

Tompkins, *Op, Ch*, P 51. - ٢٥

Tompkins, *Op, Ch*, P 66. - ٢٦

٢٨ - كارلينايتز ستيرل، مرجع سابق، ص ١٧.

Rimmon - Kanan, *Op, Ch*, P 110 - P 119. - ٢٩

٣٠ - أليس ووتر لوكو، القاصدة في الحكاية، د. لطيف أبو زيد، المركز الثقافي
العلمي، ١٩٩٦، ص ٦١.

٣١ - نفسه، ص ٦٢، ص ٦٤.

٣٢ - نفسه، ص ٦٤.

٣٣ - كارلينايتز ستيرل، مرجع سابق، ص ٥٣.

٣٤ - جاب لفتلت، مقتنيات الفن الفردي، مرجع سابق، ص ٨١.

٣٥ - كارلينايتز ستيرل، مرجع سابق، ص ٥٠.

Rimmon - Kanan, *Op, Ch*, P 119 - P 120. - ٣٦

Rimmon - Kanan, *Op, Ch*, P 122. - ٣٧

Rimmon - Kanan, *Op, Ch*, P 124 - P 125. - ٣٨

٣٩ - كارلينايتز ستيرل، مرجع سابق، ص ٥٥.

٤٠ - نفسه، ص ٥٨.

٤١ - نفسه، ص ٥٨.

هوامش

(١) سوف نأخذ هنا المصطلح ونميزه عن مصطلح التاريخ العبري في موضوع
لاحق من هذه الدراسة.

١ - Iser, Wolfgang. The Implied Reader: Patterns Of Commun-
ication In Prose Fiction From Bungeo to Beckett, Baltimore:
Johns Hopkins Up, 1974 PP 2-3.

Rimmon - Kanan, *Shlomith: Narrative Fiction*, London Me-
dison, 1983. - ٢

Rimmon - Kanan, *Shlomith*, *Op, Ch*, P 119. - ٣

Tompkins, Jane P., ed. Reader - Response Criticism: Johns - ٤
Hopkins Up, 1980

٥ - كارلينايتز ستيرل، قراءة القصص القصصية، مجلة لعمري، ص ١٧ ج ٢
ص ٤٧ ص ٦٠.

Rimmon Kanan, *Shlomith*, *Op, Ch*, PP 117 - 129. - ٦

Kate Chopin: The Awakening, Nancy A. Walker, ed. Bed- - ٧
ford Books: Boston, 1993.

Ross C. Marlin, Reader - Response Criticism And The A
Awakening, Kate Chopin The Awakening, Nancy A. Walker
ed, Bedford Books: Boston, 1993, P 297.

Ross C. Marlin, *Op, Ch*, P 298. - ٩

١٠ - السيد إبراهيم، مقال الثاني وتشكيل القصة الأدبية، ضمن كتاب
الابداع والتكاملات الفنية، الهيئة العامة للتصوير الفلاني، إصدار حكم عبد
المعطي، ص ٧٧.

Ross C. Marlin, *Op, Ch*, P. 300. - ١١

مثلث الشعر والأنوثة واللاهوت

حلمى سالم

الصلة بين الشعر والجنس واللاهوت صلة قديمة قدم الحياة على الأرض، ولكن درس هذه الصلة بتعمق وتفصيل يرجع إلى العصر الحديث، حينما اتجهت دراسات الفلاسفة والعلماء والنقاد والمفكرين إلى استقصاء أشكال التداخل والتماهي بين هذه الرؤوس الثلاثة لذلك المثلث المتوهج: الجنس والشعر واللاهوت.

الجنس بمترادياته: الجسد، الأنوثة، الحس، الذكورة، الشهوة، البكارة، المادة، الفيزيقا.

الشعر بمترادياته: الكتابة، الإبداع، اللغة، الناسوت، الحرف، الكلمة، الحداثة.

اللاهوت بمترادياته: الله، النبوة، الوحي، الصوفية، القداسة، الدين، الصورة، الميتافيزيقا.

من هنا راجت في الفكر الحديث أفكار من نوع: تاريخ الجسد، كتابة الأنوثة، شهوة الكتابة، مركزية القضيب، مبدأ الرغبة، لاستجلاء تلك الوشيجة العميقة بين الشعر والجنس. وظهرت كتب مهمة عديدة تدرس هذه الثلاثية العظمى أو بعض أركانها، نذكر منها كأمثلة: انثربولوجيا الجسد والحداثة لبروتون، وشعرية أحلام اليقظة لباشلار، والصوفية والسريالية لأدونيس، والإيروتيكا

لجورج باتاى، وغير ذلك مما لم نسعف به الذاكرة وراح الكثير من الدارسين يعيدون قراءة تاريخ الادب والنصوص الإبداعية على ضوء، التجادل - الظاهر أو الخفى - بين أضلاع هذا المثلث الساحر المركب.



«العلاقة بين الإيروسية والشعر هي من مستوى يمكن معه القول بدون أى تعسف: إن الأولى شعر جسدى وإن الثانى إيروتيكى لفظية.

كلاهما مكون من تعارض تكاملى. إن اللغة - وهى صوت يبت معارفاً وخط مادى يتم عن أفكار لا مادية - قادرة على تسمية أكثر الأشياء انفلاتاً وتلاشياً: أعنى الإحساس . والإيروسية، من جهتها، ليست جنساً حيوانياً بحتاً، بل هى طقس وتمثيل. الإيروسية هى الجنس محولاً إلى استعارة».

بهذه الكلمات يبدأ أوكتايفيو باث كتابه «الذهب المزدوج» الذى صدر مؤخراً عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ضمن «المشروع القومى للترجمة» من ترجمة الشاعر والكاتب المغربى المهدي أخريف.

وباث (١٩١٤ - ١٩٩٨) هو الشاعر والكاتب المكسيكى العظيم، الذى فاز بجائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٩٠، ورحل عن عالمنا عام ١٩٩٨ عن أربعة وثمانين عاماً.

ولد باث بالمكسيك فى كنف أسرة عريقة ارتبط عائلها بالثورة المكسيكية (ثورة زاباتا) التى اندلعت فى العقد الثانى من القرن العشرين. تلقى تعليمه الأولى بالمكسيك العاصمة فى مناخ سياسى واجتماعى متوتر نجمت عنه العديد من الاحتجاجات والتظاهرات الطلابية ضد ممارسات السلطات المكسيكية، وقد شارك باث وهو تلميذ بالمدرسة الثانوية فى هذه التظاهرات مما أدى إلى القبض عليه مرتين. شارك عام ١٩٣٠ فى «اتحاد الطلبة من أجل العمال» الذى تأسس للدفاع عن مصالح الطبقة العاملة المكسيكية وتعليم الأميين منها القراءة والكتابة. كما شارك بعض شباب الشعراء فى تأسيس مجلة طليعية باسم «باراندال» ونشر ديوانه الأول «قمر برى» عام ١٩٣٢ وهو نفس العام الذى شارك فيه فى تأسيس مجلة «فصول» وادى المكسيك».

يرحل إلى أسبانيا وهى فى غمار حربها الأهلية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ليشترك فى مؤتمر «الكتاب المعادون للفاشية» ويلتقى بميجيل إيرنانديث ورفائيل ألبرتى وبابلو نيرودا. ومن أسبانيا إلى باريس حيث التقى بآندريه بريتون والسراليين الفرنسيين، ثم إلى المكسيك حيث شارك الأدباء الشبان فى تأسيس مجلة «المعمل». عمل بعد ذلك فى السلك الدبلوماسى، ليزور فرنسا والهند واليابان، ثم يعود إلى بلاده ليؤسس فرقة مسرحية

باسم «الشعر بصوت عال» عام ١٩٥٦. يقيم في باريس من ١٩٥٩ حتى ١٩٦٢ ثم يعين سفيرا لبلاده في الهند، حتى استقال عام ١٩٦٨ احتجاجاً على المذبحة البشعة التي أقدمت عليها السلطات المكسيكية في «ميدان الثقافات الثلاث» .

إنتاج باث غزير. الشعرى منه هو دواوين: قمر برى، مقام السحب، الحرية فى الكلمة، بذور ونشيد ، الفصل القاسى، سمندل ، نحو البداية، السفح الشرقى، عودة، جذور الشجر.

والنقدى منه هو: متاهة الوحدة، نسر أو شمس، القوس والقيثارة، كمثرى الدردار، الفنون الأربعة، تيار متردد، اتصال وانفصال (الذى يقابل فيه بين تصورات الغربيين والشرقيين عن الجسد، ولعله كان الأرضية الأولى لكتابه البديع الأخير: اللهب المزدوج).

يوضح باث فى «استهلال» كتابه أنه منذ قصائده الأولى التى كانت قصائد حب، ظل موضوع الحب حاضراً بشكل ثابت فى أشعاره، كما أنه كان قارئاً نهماً للتراجيديات والكوميديات، الروايات وقصائد الحب، حكايات ألف ليلة وليلة، روميو وجوليت، ورهبانية بارما لستاندال. وأن هذه القراءات قد غذت تأملاته وأثارت تجاربه الشعرية.

فى ضوء هذه الإشارة يمكن أن نقرأ بعض قصائد باث نفسه. فهذا هو يقول فى نص بعنوان «البحر وأنت»، ترجمة د. محمود السيد على صاحب كتاب «أوكتاڤيو باث: دراسة ومختارات» الصادر عن دار سعاد الصباح بالقاهرة ١٩٩٣:

«البحر، البحر وأنت، مرايا / بدون البحر/ خامل بطى/ سابع فى البحر، إلى بحر ظمى/
البحر الذى يموت وفى لحظة فى/ تحت سماوات من القصدير سائلة/ جسديك يفتح فى
النور خلجانا/ على سواد تلاطم أمواج الأيام».

ولكن: ما العلاقة بين الشعر والجنس؟

تحت عنوان «عوالم بان» (إله الرعاة والغابات والكون عند اليونان) يشير باث إلى أن المخيلة هى الوسيط الذى يحرك الفعل الإيروتيكى والشعرى معاً. هى القوة التى تحول الجنس إلى طقس وشعيرة، واللغة إلى إيقاع واستعارة. الصورة الشعرية هى (عناق) لوقائع متعارضة، والقافية هى (جماع) أصوات. الشعر يضيف الإيروتيكية على اللغة والعالم معاً، لأنه هو نفسه صُرب من الإيروسية فى طريقة اشتغاله.

والإيروسية، بالطريقة ذاتها، هى استعارة للجنس الحيوانى.

فى الطقوس الإيروتيكية تعتبر اللذة غاية فى حد ذاتها أو لها غايات مختلفة عن التناسل. وفيها يتم التحرر من الميول العنيفة، أى أنها تكف عن خدمة الإنجاب، لتصبح غايات مستقلة بذاتها الاستعارة الجنسية عبر تنويعاتها اللانهاية تقول بالتناسل دائماً أما الاستعارة الإيروتيكية اللامبالية باستمرارية الحياة فهى تضع التناسل بين قوسين.

وهكذا فإن العلاقة بين الشعر واللغة مماثلة لتلك القائمة بين الإيروسية والجنس فالشعر لم يعد يتطلع الى أن يقول، بل الى أن يكون، واضعاً وطيفة التواصل بين قوسين كما تفعل الإيروسية مع التناسل وعليه: فإن الشعر والإيروسية معا يولدان من الحواس، لكنهما لا يقفان عندها، لدى تمددهما يخترعان أشكالاً تخيلية: قصائد وطقوساً.



يقول أوكتافيو باث في ديوان «تحت ظلك الوضاء» «جسد، لا غير، جسد/ جسد/ جسد كنهر ينسكب/ كليل يلتهم/ نور شعر/ لا يروى أبداً ظلام / لمسى / نحر/ بطن تشرق / كبحر يشتعل/ إذ يلمس من الفجر جبهة/ حيث اللحظة ترجف: ذروة القبل / كمال العالم وأشكاله». كما يقول: «تحت ظلك الوضاء/ أعيش كلهب عار/ يصبو أن يكون ثرياً».

ويشرح د. محمود السيد على موقع المرأة في شعر باث مشيراً إلى أن المرأة علامة على التوحد مع الآخر من خلال العلاقة الجدلية معه، القبض والبسط، الانفعال به والتفاعل معه. والمرأة. معبر للتوحد مع الكون، وقد تصبح المرأة الكون والكون المرأة حيث «تقدمين الساق اليسرى/ النهار يتوقف/ تمشين نهداك سامقان/ تسير الأشجار/ والشمس والنهار تابعان».

يقرن الشاعر المرأة بالبحر، ويقرن الرجل بالبحر، فكان الرجل والمرأة بحران يلتقيان، يحمل كل منهما وغيه للآخر، هذا اللقاء يشعل مصباح الحياة فينير بحر الظلمات، ظلمات الرحم، فتتجسد المعجزة الإلهية. يقول بن عربي: «ورأى في هذه السماء غشيان الليل النهار والنهار الليل، وكيف يكون كل واحد لصاحبه ذكراً وقتاً وانثى وقتاً، وسر النكاح والاتحام بينهما وما يتولد فيهما من المولودات بالليل والنهار». وهى كلها معان قريبة من قول القران الكريم «مرج البحرين يلتقيان» وقوله تعالى «يولج الليل فى النهار، ويولج النهار فى الليل».

ولهذا يقول باث فى شعره:

«هذا الذى يفر منى،

ماء ابتهاج غامض،

بحر يولد أو يموت».



ويعقد باث الصلة بين الإيروتيكا وبين عالم الميتافيزيقا والدين. فيرى أن الممارسات الإيروتيكية الجماعية ذات الصبغة العلنية قد اتخذت أشكالاً دينية على الدوام. إثبات ذلك ليس من الضروري التذكير بالعازات الذكرية للعصر الحجري الحديث، أو العبادات

الباخوسية أو الأعياد الزحلية للعصر الإغريقي الرومانى
ويظهر اتحاد الجنس والمقدس بكيفية متميزة فى ديارتين صوفيتين على نحو بارز هما
البوذية والمسيحية. إن كل ديانة من الديانات الكبرى فى التاريخ قد أنجبت خارجها - أو
فى أحشائها - مذاهب وحركات وشعائر وطقوساً مراسيمية يمثل فيها اللحم والجنس
طريقين نحو الألوهية. لم يكن باستطاعة الإيروسية أن تكون غير ما كانته بالفعل: فهى قبل
كل شيء وفوق كل شيء التعطش للأخر. ثم ما هو فوق الطبيعى إن لم يكن الأخروية
الجزرية والعليا.

وتتجسد الإيروسية - عند باث - فى شكلين رمزيين: شكل المتدين المتوحد، وشكل
الشخص الإباحى. رمزان متعارضان لكنهما متحدان فى الحركة ذاتها: كلاهما ينفى وظيفة
التناسل، وكلاهما يمثل محاولة للخلاص أو الانعتاق الشخصى فى عالم منهار، فاسد،
مختل، ووهى.

كما أن كثيراً من النصوص الدينية، من بينها بعض القصائد العظيمة، لا تتردد فى مقارنة
اللذة الجنسية بلذة الوجد لدى المتصوف ويسعادة الاتحاد مع الله (ولنا فى شعر بعض
المتصوفة الإسلاميين دليل ناصع على ذلك). ويذكر باث أن العهد القديم يحوى حكايات
إيروتيكية عديدة، أغلبها تراجيدى ومحارمى ومنها ما كان مصدر إلهام لنصوص جديدة
بالذكر. وفى نشيد الإنشاد لا يمكن فصل المدلول الدينى عن المدلول الإيروتيكى الدنىوى
للقصيدة: هما معا مظهران لنفس الواقع. عند الصوفيين السريين يتواتر التقاء الرؤية
الدينية بالإيروتيكية. يقارن اللقاء أحياناً بمأدبة مقامة بين عاشقين يتدفق فيها الخمر
بغزارة: شكر إلهى ووجد إيروتيكى.

إن قصائد الحب الدنىوى فى نشيد الإنشاد لسليمان، تعد من أجمل الأعمال الإيروتيكية
التي أبدعها الكلام الشعرى. فهى لم تكف عن تغذية مخيلة وحساسية الرجال منذ ما يزيد
على ألفى سنة. التقليد اليهودى والمسيحى فسر القصائد تلك كرمز (أليجوريا) للعلاقات
بين يهوه وإسرائيل أو بين المسيح والكنيسة. ولهذا، فإن باث يذكرنا بالتقليد الفلسفى
لإيروس، حيث هو: إله يصل الظلمة بالنور، والمادة بالروح، والجنس بالفكرة، والهناء بالهناء.
وهى معان يمكن تأويلها تأويلاً دينياً وحسياً فى آن.



وواضح مما تقدم أن صلة باث بالتراث البابلى والأشورى والمصرى القديم صلة ضعيفة،
والا لكان وجد فى تراث هذه الحضارات الثلاث بذوراً خصبة للفكرة الإيروتيكية التى
يتقصاها، ولما اقتصر على البدء بالعهد القديم.



يقول نص مصرى قديم على لسان الحبيبة:
 «رغبتي فيك هي كحل عيني. وعيناي تلمعان لأنني أراك، إن قلبي لا يعرف
 الاقتران إلا مع قلبك. فممنذ ضاجعتك صار قلبي يخفق عالياً، ولا أقوى على أن
 ابتعد عن جمالك.
 إن حبك في بدني كبوصة في أحضان الريح».
 والحق أن هذه الأصول الثلاثة القديمة هي الجذور الأقدم التي استقى فيها الفكر اليوناني
 واستقى منها الفكر اليهودي والمسيحي، بدايات الرؤى الخاصة بالجدل بين الإيروتيكا
 والدين. وواضح كذلك أن ضعف معرفة باث بالفلسفة الصوفية الإسلامية، وبالفكر العربي
 الإسلامي عموماً، قد سبب تجاهله لتفصيل رؤى الصوفية الإسلامية في مسألة التداخل
 بين الكتابة والجسدانية والالهوية.



تحت عنوان «أنوثة الكتابة المقموعة» كتب د. جابر عصفور أن الكتابة أنثى، وأن أنوثتها لا
 تفارق معناها اللغوي أو التصورات التي تعقل وجودها. وأن حضورها الأنثوي يلزم
 الاشتقاقات اللغوية التي تدور مع المصدر المؤنث للفعل (كتب) وجوداً وهدماً.
 ويبدو - فيما يرى عصفور - أن التحيز الذكوري الذي انطوت عليه اللغة، طوال تاريخها
 الاجتماعي، هو الذي دفعها إلى إسقاط معنى الأنوثة المقموعة على الكتابة، ومعنى الذكورة
 القائمة على الكاتب. وذلك على نحو لا تفارق معه أنوثة الكتابة صفة المفعولية، فلا تنطوي
 على معنى من معاني الفاعلية أو الذكورة، ولا تقوم على إرادة خاصة بها، أو فاعلية ملازمة
 لحضورها، كما لو كان حضورها المأمور، المقموع، المفعول به أو المفعول فيه، هو العلاقة
 التي تشير إلى فاعلها، على جهة الخلف والمناقضة في الصفة.
 ومن ناحية أخرى، ظلت الصلة التي تربط الشعراء بالقصيدة، على مستوى وصف الشعر
 لنفسه، مجلي رمزياً آخر للعلاقة بين الذكر والأنثى، فيها من المطاردة والمراوغة قدر ما
 فيها من التمكن والسيطرة. ولا يفارق معنى «الفحولة» فيها معنى «الافتراع»، كما لا يفارق
 فيها معنى الافتراع مدلولات التميز والتفوق، الاعتلاء والصعود، افتضاض البكارة وإفراغ
 بم العذراء
 ولعلنا - هنا - نذكر البيت الشعري العربي القديم الذي يقول: «والشعر فرج ليست
 خصيصته/ طول الليالي إلا لفترع».



«الإيروسية استعارة من استعارات الحب، والشعر ضرب من شهوة اللغة».

بهذه الجملة الموجزة يلخص باث مجددا التضافر بين الإيروسية والشعر، ليدلف منها إلى ما يسميه ظاهرة «الحب الغزل» وأصوله الشرقية، فيشير إلى التأثير المبكر والأعمق والحاسم لأسبانيا المسلمة، حيث يعترف معظم العلماء بتبني الشعراء البروفنساليين لشكلين شعريين شعبيين عربيين أندلسيين: الزجل والموشح وفوق ذلك هناك قلب المواقع التقليدية للعاشق ولسيدته فقد ظلت الرابطة العمودية بين السيد وعبيده، لفترة قانونية مقدسة، تمثل محور المجتمع الإقطاعي. كبار السادة والأمراء في أسبانيا الإسلامية كانوا قد أعلنوا عن تحولهم إلى خدم وعبيد لخليلاتهم. جاء الشعراء البروفنساليون ليتبنوا التقليد العربي، فقلبوا العلاقة التقليدية بين الجنسين المرأة احتلت الموقع الأعلى فيما احتل العاشق مرتبة الخاضع. الحب انقلابي بطبيعته.

ويتحدث أوكشافيو باث عن ابن حزم الأندلسي وتأثيره من خلال كتابه «طوق الحمامة» حيث: من الجمال الجسدي يولد الحب، وهو يتكلم عن سلم الحب الذي ينطلق مما هو فيزيقي إلى ما هو روجي. أثر «طوق الحمامة» على الشعراء البروفنساليين وعلى دانتي، من حيث: عبادة الجمال الفيزيقي، سلاله الحب، مدح العفة - كطريق لتنقية الرغبة لا كفاية في حد ذاتها - والنظر إلى الحب كإكتشاف لواقع فوق إنساني، كطريق للوصول إلى الله.



تحت نور هذا اللهب، يمكن أن نقرأ الشاعرة العربية القديمة، حيث التصريح بأن فورة الحب هي من صميم عملية الحب، تقول:

«شفاء الحب تقبيل وضئ

وأخذ بالمناكب والقرون

ورهب تذرف العينان منه

وزحف بالبطون على البطون».

ونقرأ «موقف بحر» للنفرى، حيث الحب والجسد والله والكشف واللغة في سبكة باهرة. «أوقفني في بحر ولم يسمه، وقال لي لا أسميه لأنك لي لا له، وإذا عرفتك سوى فانت أجهل الجاهلين. والكون كله سوى، فما دعا إلى لا إليه فهو مني. فإن أحببتك عذبتك ولم أقبل ما تجي به وليس لي منك بد وحاجتي كلها عندك، فاطلب مني الخبز والقميص فاني أفرح وجالسني أسرك ولا يسرك غيري. وانظر إلى فاني ما انظر إلا إليك. وإذا جنتني بهذا كله وقلت لك إنه صحيح، فما أنت مني ولا أنا منك».

ونقرأ أدونيس حيث جسد المرأة هو الطبيعة كلها، وحيث البدن كتابة وقراءة.

«نقشت على أعضائك جمر أعضائي،
كتبتك على شفتي وأصابعي، حفرتك
على جبيني ونوعت الحرف والتهجية
وأكثرت القراءات/ آيتها المرأة المكتوبة
بقلم العاشق/ سيري حيث تشاعين بين
أطرافي/ قفى وتكلمي/ ينشق جسدى وتخرج كنوزى».

الخلاصة هنا: أن التصور الغربى للحب يبرز وجوه تشابه مع التصور العربى والفارسى
أكبر وأعمق من التشابه المحتمل مع مثيلهما فى الهند والشرق الأقصى. لا غرابة: فكلًا
التصورين، الغربى والإسلامى، اشتقاق أو مروق عن ديانتين توحيديتين كلتاهما تشترك فى
الإيمان بروح شخصية خالدة.

كان العطاء البروفنسالى مزدوجاً: مس الأشكال الشعرية كما فس الأفكار المتعلقة بالحب.
وعن طريق دانتي وبتراى وأخلافهما، وصولاً إلى الشعراء السرياليين فى القرن
العشرين، تمكن هذا التقليد من الوصول إلينا. إنه حى فى الأشكال الأكثر رقىاً للفن والأدب
الغربيين، وحى أيضاً فى الأغاني والأفلام والأساطير الشعبية.



تحت عنوان «نظام شمسى» يحل باث العلاقة بين الصوفية والإيروسية. موضحاً أن
التجربة الصوفية تمضى أبعد من التقوى، فالشعراء المتصوفة قارنوا حسراتهم وإغماهم
بنفس ما يعترى العشاق من زفرات وإغماءات. وقد عبروا عن ذلك بلهجات مزعزعة فى
صراحتها وبصور حسية مشرقة.

الشعراء الإيروتيكيون بدورهم استخدموا أيضاً ألفاظاً دينية للتعبير عن تحليلاتهم.
قصائدنا الصوفية مشبعة بالإيروسية وأشعارنا فى الحب مشبعة بالدين. التجربة الصوفية
كالتجربة الجنسية لا يمكن التعبير عنها: انصهار لحظى للمعارضات، التوتر والارتخاء،
التوكيد والنفى، الوجود خارج الذات والاجتماع مع فرد بعينه فى حضن طبيعة رضية.
هنا، نستطيع أن نستعيد الحلاج لنقرأ:

«يا نسيم الروح قولى للرشا
لم يزدنى الورد إلا عطشاً
لى حبيب حبه وسط الحشا
إن يشا يمشى على خدى مشى
روحه روحى وروحي روحه

إن شاء شئت وإن شئت يشاء
ونستطيع أن نقرأ سعدى يوسف ، حيث «العانة» هي حديقة الظلمة والنور:

«مرج أسود، سهب مترامي الأطراف/
النيع به خاف/ والدلو يخاف/ مرج
أسود/ والدنيا بيضاء/ السرة خافية،
زر أرهف، والمرمر ملتصع/ ووسادتها
تحت الردفين ضفاف/ ساحاول أن
أتلمس في العتمة بيت الأصداف».

ونستطيع أن نقرأ أمجد ناصر، حيث مجاز الجسد يختلط بمجاز اللغة في لفظة واحدة:

«تتركبن النادر/ لمعة الساق ونكرى مرور
القدم عارية على الدرج/ دونما قصد
سوى المجاز الصرف / يكشف نور الكاحل
صعداً/ نعمة النظر إلى الهيكل/ فأرى
ذهباً محروساً بوحش».

ونستطيع أن نقرأ عبد النعم رمضان، حيث يتبادل الرب والإنسان الموقع والعيون والدور:

«تكون الأنثى حافية، ذكر حاف يومئ أن كوني
ما شئت، فكيف أظنك قادمة من تيه
، كيف أسمى هياتك البرية، أنت امرأة
وأنا رجل، كنت صنعتك من خمسة
أضلاع، ثم أساقط عنها العرق ورائحة
الإبطين، وجوع، فالتحمت، واتكا عليها
كوع الله وأحدث ثقباً، يكفي أن يدخله
الرجل، فتحمل عنه الوحداية كل شظايا
الكون، وتجمعها في بطن».



في فصل «رونق الفجر» يؤكد باث أن كل التغيرات الكبرى التي مست الحب مردها إلى
حركات أدبية مهدت لها وعكستها، بدلت أشكالها وحولتها إلى مثل لحياة عليا. فالشعر
مجد الحب وفككه وقدمه كنموذج كوني.
«العناق الشعري كعناق الجسد، طالما يدوم، يمنع أى منفذ على بؤس العالم» هذه كلمات

أندريه بريتون، وهى مصداق واضح لتحليل باث بخصوص الصلة بين الشعر والحب، ودور السريالية فى تمتين هذه الصلة. ويؤكد بريتون هذا المعنى مجدداً بقوله «يمارس الشعر فى سرير كما الحب/ أغبطته المقلوثة فجر الأشياء/ الشعر يمارس فى الغابات/ لديه ما يلزمه من سكاكين».

هذا هو ما نجده عند إيلوار حيث يندمج الجسد بالفكرة، واللذة بالآلم، والغيزيقا بالميتا فيزيقا:

«طريق ابتسامتها يمر بذيها كذبي
العصفور، يتربصان بالحيوانات
الرقيقة. لأجلك يا حبيبى أفكر بالحب،
تشمين نفسك، ولراسك شكل قلب.
فتفر أعدل نظرة إلى الحياة فى صمت
تحت الشفاء: الفجر لنا على هذه الحفرة من الآلم،
وهنا، كذلك، نقرأ باث نفسه:

«يدأى تفتحان ستائر كيانك/ تكسوانك
جسداً آخر/ تكشفان عن جسدك أجساداً/
يدأى تختلقان من جسدك جسداً آخر/
أحدثك لغة الحجر/ تردين بأخضر مقطع
الكلام/ الجك حقيقة الظلام/ أروم براهين
الظلمة/ اشرب نبيداً أسود/. بقناع
من دم/ أعبر فكرك البكر/ تقودنى
إلى ذاكرة إلى منقلب الحياة/ تصلك
نظرة وتفصلك نظرة/ تخفيك الشفافية».

بهذه الرؤية للسلبية الأنثوية بمفهومها الميتولوجى - الرمضى الكونى - يؤكد باث (كما يرى د محمود السيد على) ثنائية الفاعل والمنفعل، فالذكر (الرجل) على المستوى الأنى فاعل يتوجه بالإرادة إلى المرأة المنفصلة التى تتلقى فعل العشق، فيرتديان بقاء الحب كياناً جديداً ويريان بعيون أخرى. وتقع لحظة اللقاء هذه خارج الخط السياقى للزمن المعاش، فتشكل وحدها زمناً فريداً حاضراً أبدياً، بلا ماض ولا مستقبل، لحظة خلود تذوب فيها الفوارق بين الواقع والحلم، بين الموت والحياة.

نعم، ليس باث هو نفسه القاتل فى لهبه المزيج: لا يمكن فصل الموت عن اللذة، فتنتالوس (إله الموت) هو ظل إيروس (إله الخصوبة) والجنس هو بمثابة جواب على الموت.



لكن أوكثافيو باث ينعى - تحت عنوان «الساحة والمضجع» - أوضاع الثورة الإيروتيكية في نهاية هذا القرن، حيث «الحب هو الغائب الأكبر في هذه الثورة» إن الميراث الذي تركته لنا ثورة الشباب في ١٩٦٨ يتمثل في الحرية الإيروتيكية. ولكن ماذا صنعنا بتلك الحرية بعد ربع قرن تنتبه إلى سماحنا بمصادرة الحرية الإيروتيكية على يد سلطتي المال والإشهار، وإلى الغروب التدريجي لصورة الحب في مجتمعاتنا. فشل مزدوج. المال مرة أخرى يفسد الحرية.

الحدثة نزعَت القداسة عن الجسد، والإشهار استعمله كمادة للدعاية. يومياً يقدم لنا التلفاز أجساداً جميلة نصف عارية للإعلان عن البيرة أو الأثاث أو السيارات أو جوارب النساء. الرأس المالية حولت إيروس إلى مستخدم. وإلى جانب الخط من صورة الإنسان تنضاب العبودية الجنسية. هكذا يتوافق الخط من الإيروسية مع مفاسد أخرى كانت ومازالت إحدى الرصاصات التي انطلقت من بنديقية الحدثة. وإذا أراد عالمنا أن يستعيد عافيته فيجب أن يكون العلاج مزدوجاً: التجديد السياسي، المرتكز على بعث الحب.

ويختتم أوكثافيو باث كتابه البديع «اللهب المزدوج» بتأكيد على أن الجسد حضور: شكل يختزل، للحظة معينة، كل أشكال العالم. في ذلك الجسد نفقد جسدينا. العناق الجسدي هو أوج الجسد وفقدانه في أن. الحب الإنساني، أي الحب الحقيقي، لا ينفي الجسد ولا العالم. وهو مشدود إلى الأرض بقوة جاذبية الجسد، الذي هو لذة وموت.

الحب والإيروسية، اللهب المزدوج، يتغذيان معاً من النار الأصلية: نار الجنس، ومعا يعودان باستمرار إلى المنبع الأصلي، إلى الإله.



وباث، بالطبع، يقصد «الحدثة» بمعناها الاقتصادي الصناعي، وليس بمعناها الأدبي، فالحدثة الأدبية هي التي نظفت الإيروتيكية من شوائبها الحسية المتدنية لترفعها إلى موقع الحلول والاستعارة والميلاد.

أما مرثية باث للإيروتيكية في عصرنا الراهن الرديء، فنحن نشاركه فيها، ونصرخ معه: أعيديوا لنا بهاء الجسد، أعيديوا لنا بشهوة الكتابة، وكتابة الشهوة.

أما مرثية باث للإيروتيكية في عصرنا الراهن الرديء، فنحن نشاركه فيها، ونصرخ معه: أعيديوا لنا بهاء الجسد، أعيديوا لنا شهوة الكتابة، وكتابة الشهوة

إنجاب الأسلاف على جبل لبنان

عاطف سليمان

في نهايات القرن التاسع عشر ، و تحت سماء إمبراطورية عثمانية أفلة ؛ عاش في مرابع آل معلوف ، في جبل لبنان ، شابٌ اسمه بطرس طنوس ، يخريش الشعر و يقوى الترحال و يرجو بقوة العيش في حرية ؛ له و للآخرين كذلك. شاغ أن بطرس هُرق و الحد ، و لكن من ذا الذي يستطيع أن يعرف؟ فعساه آمنٌ إيماناً أفضل دون أن يأوى بالضرورة إلى القبة التي أوى إليها الآخرون. خُذ هذه أيضاً : لدى بطرس مظهره المتباهى و الفريد ؛ سارَ بطرس ابن طنوس و سوسان أينما كان ، في طرقات قريته ، و في سفرياته العديدة إلى المدائن زحلة و بيروت و غيرها و هو حاسر الرأس (أعتبرتُ جرماً اجتماعياً على مستوى الإلحاد دينياً) و مرتدياً قمصاناً فضفاضة و مشالغ تهفّف على جانبيه كجناحي طائر يوشك أن يطير. جرّب زراعة التبغ في جبل لبنان و ناصرتُ الحركات الثورية في تركيا ، و بقي عازباً حتى بلغ الرابعة و الأربعين وسط انتقادات لا تُحتمل ، ثم تزوّج حين كانت فرصته منعقدة في الزواج ، من فتاة ، اسمها نظيرة ، في السابعة عشرة من عمرها ، ستترمل و هي في التاسعة و العشرين و لها منه ستة أيتام رفض أبوهم بطرس ، في أيام حياته ، تعميدهم بل و جاهز و حاجج في الأمر بثقة و شموخ: لن أفرض عليهم ديناً ، بل و لن أسميهم أسماء ذات صلة بأى دين ، و ليختر كلٌ منهم دينه وقتما يكبر و يفكر و يفهم و يعرف.

بعد زواج بطرس و نظيرة يفتتح الاثنان مدرسةً في القرية على مبعدة مائتي متر من مدرسة أخرى يشرف عليها كاهنٌ و تتحصّل على إعانات

رسمية أعلن بطرس مدرسته مدرسة مختلطة للصبيان والبنات معاً ، وسط زعر الأهالي و إشاعات و تقولات المدرسة الأخرى و كاهنها المُعادي. إن بطرس طنوس مختارة معلوف لا يريد أقل من تقتهم التامة للكاملة بآمانته الأخلاقية لا الدينية ؛ ثقة مطلقة و بلا نقاش نهائياً. الأهالي الذين وضعوا أطفالهم فى مدرسة بطرس و نظيرة لم يندموا أبداً ، حتى أن المدرسة توسعت شيئاً ما رغم غياب الإعانات عنها. ولكن التتبن بطرس يصرحُ بغير مراءاةٍ ، قبل افتتاح مدرسته و بعدها: لستُ أحب مهنة التعليم. أضعتُ عموى بين الدفاتر و المحابر.

رواية «أمين معلوف» «بدايات» مكرسة لـ بطرس مع حضور طبيعى لمعظم الأشخاص الآخرين. أراد الكاتب تقصّي أسطورة عائلية تقول إن بطرس ذهب فى شبابه إلى كويا لنجدة شقيقه المهاجر من مصيبة ، و إن بطرس تعلم اللغة الإسبانية فى أربعين يوماً و هو على السفينة المُبحرة إلى كويا و ترافع قور وصوله أمام السلطات بلفته الجديدة ، و خلّص أخاه ثم عاد إلى جبل لبنان. لعل أمين معلوف قال لنفسه: كفى به اندم الشرقاوى فى الشعبيات المصرية الذى دافع عن نفسه بكل لسانٍ أجنبيٍّ رغم تواضع محصلوه فى ذلك المجال!

ينبشُ أمين معلوف ليستنتجَ بصحبة قارئه أن الأسطورة إنما حاكها الأهلُ ، بمقتضى الحال ، للتغطية على الخيبة التى جناها بطرس إذ عاد من سفرته إلى كويا بلا ثروة ، و حسب تقييم أهل الضيعة (و كل ضيعة على الأرجح) فإن أية سفره لا تسفر عن ثروة هى خيبة بمذاق الفضيحة. ولذا لزمّت الأسطورة إلى أن وقعت فى يد الكاتب فلزم التفنيد.

عكف أمين معلوف وراء خطابات و رسائل و تحارير و مِزق أوراق و صور قديمة ، و صاغ ملحمة و قدم درساً روائياً : كيف يمكن تسهيل مثل تلك الوثائق لتصير فناً روائياً حقيقياً ، لا مجرد نتوءات و زيادات و تزيّادات. و اعتمد الكاتب الاستنتاج و التخمين المنطقي كلما وجدَ عتمة لا تنيرها له وثائق أو شهادات شهود ، و بدأ بيد مع قارئه أضاء ، بحذق و انتباه ، العتَمات التى صادفته إلا واحدة صغيرة تتعلّق بالمسألة الآتية: كيف أمكن ، فى سابق السنوات ، أن يعطى جبرائيل (مهاجر و صاحب تجارة فى كويا) لأخيه بطرس ألف دولار أمريكى كتعويض أو مصالحة (بعدما استقدمه فى السنوات الأولى) بينما يعرض عليه - بعد مرور السنوات و ازدهار أعماله و احتياجه للحوح ليعون بطرس - مبالغ صغيرة: خمس عشرة ليرة إنجليزية شهرياً ككُجر له؟ رغم فهمه أن بطرس لا يقبل أقل من شراكة.

يقول صاحب حدائق النور فى آخر سطور روايته بدايات:
فالأمر لم يعد يتعلّق بسلفٍ يُولدُ عدداً لا متناهياً من الأحفاد ، بل بحفيدٍ يُولدُ عدداً لا متناهياً من الأسلاف: أبوان ، أربعة أجداد ، ثمانية أسلاف ، ثم ستة عشر ، فاثنتان و



ثلاثون.

فى هذا الكتاب "بدايات" يكمنُ وعدٌ مشكورٌ من الكاتب بمواصلة المجهود و التنقيب فى جبل لبنان عن أب أو سلفي.
 أمّا نهلة بيضون ، التى ترجمت الكتاب من اللغة الفرنسية ، فإنها باقتدار قشّرت اللغة الفرنسية عن الرواية العربية و أعطتنا نصاً عربياً ناصعاً هو أصلاً ذلك النص العربي الناصع الذى كان مكتوباً بالفرنسية.

المؤتمر العلمى الأول للمسرح المصرى فى الأقاليم

منى حسن نجم

افتتح د. أحمد نوار رئيس مجلس الهيئة العامة لقصور الثقافة - المؤتمر العلمى الأول فى الأقاليم (الواقع والمستقبل).

وأشرف على هذا المؤتمر الهيئة العامة لقصور الثقافة والذي بدأ فى ٢٠ أغسطس واستمر لمدة ثلاثة أيام وكانت محاوره وقضاياها وأبحاثه وشهادات مبدعيه تقرره أمانته العامة ويناقشها باحثوه ونقاده، مما يؤكد على حرية التعدد وحق الاختلاف. وأضاف أن هذا المؤتمر يكتسب أهمية متجددة فى تلك المنافسات، فالصراعات الدائرة على المصائر والإرادات والوجود ليست فقط صراعات عسكرية أو مواجهات حربية ولكنها أيضاً صراعات على العقل والمعرفة.

وفى رد على سؤال طرحه الكاتب يسرى الجندي: لم هذا المؤتمر الآن؟ - إن هذا المؤتمر ينطوى على رغبة ذات إصرار على مراجعة جذرية لقضية المسرح وينطوى كذلك على إدراك لحقيقة اللحظة التى تعيشها الآن هذه المنطقة معنا. فالمؤتمر يعد ميلاداً جديداً لمسرح الثقافة الجماهيرية الذى يعتبر ركناً بالغ الأهمية فى بناء حاضر ومستقبل المسرح المصرى باعتباره تاريخ الثقافة المصرية وتاريخ الوطن فى نضاله من أجل التقدم والحرية داعياً إلى إهداء هذه البداية لشهداء المسرح فى بنى سويف.

أوضح الشاعر د. محمود نسيم أمين عام المؤتمر: أن المؤتمر ملتقى علمى يستهدف بحث مسرح الثقافة الجماهيرية وسياقه الثقافى والاجتماعى

واشكاله وأنماط إنتاجه وعلاقته بالمؤسستين النقدية والإعلامية وفنون الفرقة الشعبية وابتكارات المسرح الحديث. وربما يؤكد المؤتمر على وضع المسرح الإقليمي في صورة أخرى أكثر قرباً من الواقع وأعمق امتلاكاً لصورته الفعلية عكس ما كان شأنه وضع المسرح الأقليمي في صورة هامشية.. وأضاف الدكتور محمد نسيم أن هذا الزمن الكثيف من النصوص والعروض والمواسم، وهذا الكم والتنوع الوافر من التجارب والصبغات الفنية على امتداد أزمنة ومراحل ذلك الذي تعكسه حركة المسرح الأقليمي، يجعل من الضروري والعلمي أن تصوغ الصورة العلمية له ونضعها في إطار الحركة الكلية للمسرح. وفي ختام جلسة المؤتمر الافتتاحية - قام الدكتور رئيس الهيئة بتكريم عدد من رموز المسرح المصري وهم:

سعد الدين وهبة - حمدي غيث - سرور نور - على الغندور .

وكلا من (حسن عبد السلام - عبد الرحمن الشافعي)

انعقد المؤتمر بمشاركة عشرين باحثاً وحوالى مائتين من المخرجين والإعلاميين من القاهرة والأقاليم.

وكانت محاوره:

١ - التاريخ المسرح الأقليمي.

٢ - المشكلات المنهجية في تناول ظاهرة المسرح الإقليمي.

٣ - التجريب في المسرح الإقليمي

٤ - المسرح الإقليمي والتغيرات الاجتماعية.

٥ - آليات الإنتاج في المسرح الأقليمي.

٦ - المسرح الأقليمي وعلاقته بالبنى المسرحية الأخرى.

٧ - مشكلات التقنية في المسرح الأقليمي.

٨ - المسرح الأقليمي وعلاقته بالحركتين: النقدية والإعلامية.

أقيمت الجلسة البحثية الأولى والتي بدأت تبحث د. نبيل الحلوجي بعنوان (تجارب مسرحية في الفراغ المصري) والذي ركز فيه على بعض العروض التي قام بتخطيط والسينوغرافيا والعناصر المرئية بها من خلال فضاءات متعددة ومتنوعة وهي القاعات المجردة أي الساحات الفارغة الموجودة أو الفضاءات المتحولة سواء كانت أماكن عارضة وكذلك بينات ثقافية يمكن أن تحوى العرض فيؤثر فيها وتتأثر به قبل الأماكن الأثرية والهواء الطلق - وكان من المعلقين على د. نبيل الحلوجي ومحمد قطامس : قال: إن السينوغرافيا مع الواقعية لأن الواقع (واقع متغير) يجب على السينوغرافيا أن يكون (تطبيقاً وتشكيلاً) لديه

الحلول لتقديم العرض فى أى مكان

من المعلقين أيضا ١ د/ سيد إمام (أستاذ الدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية):
الذى أكد أن هناك مشكلة فى التكوين الثقافى لفنان مسرح الثقافة الجماهيرية فى مفهوم
الواقعية.. وهى مشكلة قصور لابد من التصدى لها وعلاجها مما يحد من القدرة على
مناقشة تاريخ المصطلح.

وفى الجلسة الثانية تحدث د. هشام السلامونى فى البحث الذى قدمه بعنوان (المسرح
الأقليمى وارتباطه بالمتغيرات الاجتماعية) قائلاً. المسرح الأقليمى يرتبط بالمتغيرات
الاجتماعية منشأ وسيرة من ثم يرتبط تطوراً وصيرورة أو تراجعاً وتقليصاً أمام صعوبات
وضغوطات، وقد حقق مسرح الثقافة الجماهيرية إنجازات لا يمكن نكرانها وقدم تجارب
تطالبنا بأن ندونها فى ذاكرة مسرحية مستقرة ونشطة.

كما تحدث الناقد عبد الناصر حنفى: فى بحثه الذى قدمه بعنوان (المشكلات المنهجية فى
تناول ظاهرة مسرح الأقاليم) لازل الخطاب المصاحب لظاهرة مسرح الأقاليم والذى يتولى
أدوار النقد والتقييم والتفسير ومن خلال بيان حدود ظاهرة مسرح الثقافة الجماهيرية.
وهى صعوبة العلاقة بين الجانب الجمالى والجانب الإجرائى.

وفيما يخص مداخلة : هشام السلامونى حول ظاهرة المسرح الإقليمى والتغيرات
الاجتماعية فيقول: هل ظاهرة المسرح الأقليمى - ظاهرة مستقلة أم ظاهرة متداخلة...؟
ونحن أمام مشكلة مخرج القاهرة (مخرج العاصمة) الذى يأتى برجاله من (سينوغراف -
مؤلف .. إلخ) ليقدم نصه فى أى مكان دون النظر - هل يلائم هذا النص هذا المكان؟ فلابد
أن يأتى إلى المكان الأقليمى المختلف بطبيعته عن العاصمة - ويسأل: هل ما نريده (مسرحاً
فى الأقاليم؟) أم (مسرحاً إقليمياً؟) يواصل حديثه ليؤكد أننا لابد وأن نضع أيدينا على
الجذور الحقيقية ونعيد النظر فى آليات الإنتاج.

ومن فعاليات مؤتمرننا هذا أقيمت المائدة المستديرة الأولى للمؤتمر بعنوان (تطوير آليات
الإنتاج فى المسرح الأقليمى) شارك فيها المخرج فى المسرح الأقليمى شارك فيها المخرج
محمد سالم - الشاعر الكاتب المسرحى/ سمير عبد الباقي - والناقد / محمد زهدى
وأدارها الكاتب المسرحى/ أبو العلا السلامونى دار النقاش حول تطور أشكال وآليات
الإنتاج فى المسرح الأقليمى منذ إنشائه.

وطرحت مناقشات على هامش الجلسة شارك فيها المخرج عبد الرحمن الشافعى والناقد
مجمد الحمزاوى والمخرج حسام عطا والمخرج ناجى أحمد ناجى .. انتهت المناقشات
بمجموعة من التوصيات أهمها:

١ - الإبقاء على النصاب الأصى للفرق (١٢٠) فرقة مع طلب زيادة فى دعم المسرح.

٢ - إحكام عميلة الإنتاج للعروض المسرحية ووضع معايير للإنتاج مع تشكيل لجنة داخلية من إدارة المسرح.

٣ - إلغاء الوصايا الإدارية على اخرجين بحيث يتحكم المخرج فى الإنتاج المسرحى على أساس فنى وليس مسئولى الفرع الثقافى.

٤ - إحياء فكرة المشروع الفنى على أن يتم بين المخرج والفرقة .

٥ - تعديل لائحة الأجور بالشكل الذى يتناسب مع التغييرات الاقتصادية.

وعلى هامش البرنامج الرئيسى للمؤتمر عقد المستشار/ عدلى حسين محافظ القليوبية لقاء مفتوحاً مع المشاركين . بدأ حديثه باعتذار عن عدم حضوره فى الافتتاح لإنشغاله - أشار المستشار عدلى إلى أننا مقبلون على تغييرات وانفتاح على العالم يستلزم منا الحفاظ على هويتنا وجذورنا الثقافية بمشاركة المثقفين فى صنع الرأى العام وتنميته وهو السبيل الوحيد لإصلاح مصر وأكد على أن حرية الاختيار للمواطن وتقديم الضمانات الكفيلة بإبداء رأيه دون ضغوط أو تزيف - وفى نهاية اللقاء قدم وكيل وزارة الثقافة ومدير إدارة المسرح درع تكريم باسم المسرحيين للمستشار عدلى حسين تعبيراً عن التقدير والعرفان.

ومن خلال جلسة بحثية أخرى للمؤتمر الأول للمسرح المصرى فى الأقاليم قدم المخرج/ أميل جرجس بحثاً تحت عنوان (بداية المسرح فى الأقاليم) والذى قال فيه: إن هناك سؤالاً يطرح نفسه دائماً وهو - فرق الأقاليم المسرحية.. إلى أين؟ وأجاب بأنه لابد من زرع الفكرة المسرحية فى محافظات مصر وإنها ضرورة فنية لا غنى عنها الإحداث التغيير الثقافى كما وكيفاً.

أما الكاتب والمسرحى محمد الفيل فكان بحثه بعنوان (التغييرات الاجتماعية والثقافية الجماهيرية) فكان استعراضاً لتاريخ تشكيل الفرق فى الأقاليم وكانت مشاركة الدكتور/ سيد الإمام بحثاً بعنوان (تطور قوى الإنتاج فى المسرح الأقليمى) والذى قال فيه: هل تتغير قوى الإنتاج فى المسرح الأقليمى بمعزل عن العلاقات الإنتاجية المتغيرة بتغيير الإدارات التى تعاقبت عليه أو بتغيير الرؤى الأيدلوجيا التى كانت تكشف فى مسيرة الدولة.

عقب على البحث الناقد مهدى الحسينى ووصفه بالبحث العلمى - مما جعل للكلام سياقاً ومعنى.

أما بحث الدكتور / عصام أبو العلا: تعرض لأشكال الأدب الشعبى وخصوصاً أشكال الدراما فى المسرح الأقليمى بالإضافة إلى أنه طرح سؤالاً مهماً - ما هى الدراما الشعبية؟ حول (المسرح الأقليمى والمؤسسة الإعلامية) أقيمت مائدة مستديرة التى أوصت بإعادة إصدار (مجلة أفاق المسرح) وبشكل شهري. وإنشاء إدارة للإعلام داخل إدارة المسرح تكون مهمتها الربط بين العروض المسرحية فى الأقاليم وبين الإعلام.

وفى هذا السياق قال الناقد عبد الرازق حسين : إن هناك نظرة متبينة من قبل الإعلام للمسرح الأقليمى.

وأشار الكاتب مؤمن خليفة: أن هيئة قصور الثقافة مسنولة حيث إنها لا تروج لعروضها بالإضافة إلى أن صحف المحافظات تتجاهل النشاط المسرحى - كما طالب بضرورة إحياء مجلس المسرح من جديد وإنشاء مكان متخصص للعلاقات العامة بالهيئة لمتابعة النشاط فى الأقاليم.

بالإضافة إلى عدة أبحاث أخرى نوقشت فى نهاية المؤتمر أوصى القائمون عليه بالخروج من هذا المأزق لابد من تحديث إداريا وفنى بشكل عاجل

من التحديث الإدارى:

١- تأسيس بنية مسرحية ثابتة ومستقلة لحركة مسرح الأقاليم.

٢ - إعادة هيكلة الإدارة العامة للمسرح

٣ - إحياء دور جمعيات رواد الثقافة.

وفى التحديث الفنى:

١ - العمل على زيادة عدد الفرق والإسراع فى بناء مسرح (السامر) وتحديث قاعة (منف).

٢ - تحريك العروض المسرحية المتميزة وفقاً لخطة تضعها إدارة المسرح.

٣- تشجيع التجارب القائمة على الابتكارات الفنية.

أما التحديث البشرى:

فقد انحسر فى عقد دورات تدريبية وبحثية.

٢ - إتاحة الفرصة للحصول على منح دراسية.

٣ - وأخيراً إعادة إصدار - مجلة المسرح.

الأرض والسنابل

محمود قتاية

قال الحاج درويش كلمته وكانت قاطعة:

- بعد أسبوع يتم زفاف البنات الثلاث..

وها قد مر الأسبوع ، ومن الشرفة ترامت أمامه أرضه على امتداد بصره مجرفة محروقة وقد تحولت إلى تلال رملية..!

كانها لم تزرع من قبل وقد كانت تزدهى بالخضرة والحياة..

أقتلعت الأعواد قبل أن تنضج سنابلها دهستها جرافات الاحتلال الإسرائيلي، أنينها تحت العجلات لم يفارق سمعه حتى الآن!

كان يقترب من عامه الثمانين.. مر زمن طويل.. سجل حافل بالأحداث عاشه في قريته فلاحاً مالكا لأرضه وبيته، وهذا الصياح الذي يترامى إلى سمعه من حوش الدار لأحفاده وأبناء الجيران ينعش في قلبه الأمل فهو الجد الأكبر للجميع!

ولطمته الصورة الثانية بعد الألف فهي قابضة في قلبه وفي عينيه، لم تغادره في صحوه أو في منامه الأرض المجرفة المحروقة..!

استند إلى عصاه وتحامل على قدمين أضعفهما الكبر والهم والحزن، وأطل من نافذة حجرته الشرقية فرأى الأولاد يعدون المكان ليلية الزفاف التي أمر أن تقام، كانت نظراتهم المترددة كأنها تقول:

«وهل هذا وقت عرس يا جدينا» فجنود الاحتلال يمرون ببواباتهم وجرافاتهم بين يوم وآخر...؟!

سمع زغاريد الفرح تتعالى.. ورددت العجائز أغنيات قديمة ذكرته بأيام الشباب وتساءل:

أمازلن يذكرنها ويحفظنها؟!..

لكم تعيده هذه الأغنيات إلى ليالي السهر مع زرع الحقول وقمر السماء ويرتقال الشجر..!
وكما كان يحدث في ليالي الأتس وكنتها قد عادت.. تمايلت الصبايا على استحياء بيدين
جمالهن فقال لنفسه:

يا للأفراح يا درويش يا عجز!

أبعد هذا العمر الطويل تعيدك الأغاني إلى أيام الشباب الجميلة؟

أنتهض الذكريات الحلوة فوق رماد الحرائق؟!..

دخل عليه حفيده مروان وقال:

- اعدنا مكانك يا جدى...

قام واستند إليه وفي عينيه ابتسامة تشع بالحنان..

طالعه الساحة الواسعة أمام الدار بمظاهر العرس المتواضعة فارتفعت البالونات الملونة
وصفت الأزهار والورد.. وأعد مقاعد المدعوين للحفل.. وابتهج قلبه وهو يرى أولاده يزينون
مجلس العرس بالعلم الفلسطيني..! فأخذ يردد:

- بوركتم يا أبنائي!!

وحين استقر في مجلسه، قدمت له رواية حفيدته الصغيرة الجميلة كوب الشربات!
احتضنها وقبلها فتعالت الزغاريد فرحاً وبدأ رقص الفتيات وأخذ الرجال والنساء، الشباب
والأطفال يصفقون ويريدون الأغاني!

واتسعت دائرة الرقص، جاءت صبايا من بنات الجيران وأحطن دائرة أخرى من الشباب
أخذن بدورهن يرقصن.. كانت الدفوف تدق والحناجر تعلق بغناء شجي..

ونظر للحشد الهائل والصخب الدائر حوله، واستوقفته وجوه من أبنائه وأحفاده وهم
يصفقون ويرقصون وذكرته ملامحهم بأولاده الذين قضوا في معارك مقاومة جنود الاحتلال
وغمره حزن اكتوى به قلبه وامتلات عيناه بدمع سخين!

شدت تأملاته أنظار جلوس الحفل فتسالموا:

- ماذا ألم يجدا، إنه ينظر للبنات وهن يرقصن في إعجاب غريب..؟

ثم ماذا دهاه وعيناه ممتلئتان بالدمع..؟! .

نادى الشيخ حفيده مروان وقال:

- دعنى أستاذ إليك يا بنى. خذنى إلى دائرة الرقص مع بناتى وأبنائى..

توقف الرقص وأفسحوا للشيخ درويش وهم في دهشة من أمره..

أردف الشيخ:

- يا أبنائى ، يا بناتى، أنا لن أرقص فأنا لا أستطيع ولو كنت أملك القدرة لفعلت ثم صفق

بيديه باسماء وقال:

استمروا يا اولادى.. لا تتوقفوا .. غنوا.. وافرحوا.. قلبى معكم..

ثم استند إلى عصاه وإلى مروان ومشى نحو الحقل فمشى خلفه بعض الرجال..
وحين لامست قدماه أرضه انحنى ومد يده فملأها من ترابها ثم انحنى أكثر فقبلها وقال
بصوت باك:

- لا تحزنى يا أمى.. أولئك وقفوا وصدورهم عارية أمام جنود الاحتلال المتحصنين
بالدبابات والمجنزرات.. استشهد الكثير منهم دفعوا حياتهم ببسالة وجسارة حتى لا تمر
سحابة حزن بعينيك .. أماه.. كما أمرت.. زوجنا وسنزوج من تبقى منهم لتستمر المسيرة!
ووسط الظلام نظر إلى دائرة النور حيث المحتفلين بالزفاف وضوت غنائهم يتناهى إلى
سمعه وقال:

سوف يأتون إليك يا أمى بأطفال كثيرين.. يمسحون دمعك.. ويضمّدون جرحك .. ويقفون
حولك يملأون عين الشمس!

وصمت الشيخ.. استوقفه مشهد حفيده مروان الذى كان يقف فوق بقعة غنية بالخضرة..
عامرة بالسنابل. أفلتت من هجمة الحرق والتجريف الإسرائيلى.. وأشرق وجهه بابتسامة
مضيئة وبينما هو كذلك إذ سمع دويًا هائلًا واندفقت طلقات رصاص غادرة من إسرائيلى
مختبئ..

أصابته الشيخ وسقطت إلى جانبه عصاه..

لكن يده الأخرى كانت تقبض باستماته على تراب الأرض فى الوقت الذى كانت زغاريد
العرس ماتزال تتردد فى فضاء القرية الفلسطينية!

محطة القطار

أمير حمد

هناك موقف متكرر فى حياتى أكثر من
حبى لالبرتين، يشبه بالأحرى الفجر فى
رباعية «فتوى» التى تبشر بحلول الفجر
السرمدي، وأقصد موتيف التذكر الذى
لا يعدو أن يكون المادة الخام لعمل
الفنان

.. كوب الشاي، والأشجار التى يمكن
رؤيتها أثناء التجول
● بروست (البحث عن الزمن الضائع).

- لا بد أننى من تلك الطيور التى لا
تعيش إلا فى موطنها «رواية موسم
الهجرة إلى الشمال»
الطيب صالح

طبق قرص الشمس يتوارى رويدا رويدا طى الشفق، فارتعش الأثير إثر نسمة تهادت من
الشمال وانتعشت المحطة المهجورة كأنها أفاقت بعد سبات سنين على وقع هدير عجلات
القطار:

يا قطار الشمال
يا قطار الجنوب

يا قطاراً صدئت بلون المحطة

نمت، استرحت أمام البيوت.

إلى شيء ما فى قبة السماء رفع غراب المحطة رأسه الأقرع، وقد تكوم فى زاوية بسقف غرفة ناظر المحطة العجوز لقد ظلا ينتظران أوية الحياة نسدئ.. طال الأسد بهما منذ أن بارح القطار والمسافرون هذه المحطة بلا أوجه، وتبعهم طاقمها العجيب: الناظر، وبائع التذاكر والمراقب ما عدا العجوز والغراب الذى هبط منذ سنين على السقف فأدمن الوحشة. والصمت حتى كاد أن ينسى النعيق كما فقد العجوز إحساسه بالزمن واقتصر على مجئ القطار.

بهدهو نهض العجوز من كرسية قبالة منضدة خشبية، واجتاز غرفته المتبعثر فيها الزمن الرمادى وأشياء مهمة على الأرض وخزينة ملابس عتيقة وسرير خشبى إلى جوار كرسى هزان خصصه للضيوف، فلم ير منهم أحداً سوى الحسين الذى كان يأتيه بمؤنه الشهرية، ومجازبته الحديث فى مهمة عن القطار وأخبار الحياة بعيداً عن الوادى بلا انقطاع كانا يتحدثان ثم ما يلبثان إلى فيفيان ثانية فى ذكرياتهم عن القطار:

يا قطار الشمال،

يا قطار الجنوب،

يا قطار صدئت بلون المحطة

نمت، استرحت أمام البيوت

انساب النسيم هادئاً عبر المحطة، فانتقلت أسارير العجوز لتتأرجح لائحة المناورة الصدنة، وتمايل جاروف مسند عليها لكم تسائل عن جنواه، فالرمال لا تفتأ تترادف يوماً إثر الآخر. لم يعر العجوز نعيق الغراب انتباهاً، فقد كانت نظراته مشدودة إلى الشمال..

حيث تهب نسمة الحياة، وإرهمف أنثيه عسى أن يسمع هدير عجلات القطار فى تلك اللحظة كانت الريح الخفيفة تدغدغ بانوراما الوادى بأشباح أشجار السيلال المطوقة بمحطة القطار، ومضارب البدو التى تلوح فى الليل كمصابيح زيتية كابية، لا يدرى العجوز كم من الأعوام انصرفت منذ أن كان يحث السير إليهم فيحدثونه عن إنباء الشمال ويغدقونه (بالرطب) ومواويلهم، ويعربون بين القيتة والأخرى عن قلقهم من زحف المبانى، والرمال وتلاشى المراعى وتمشيط السيارات لها نوتما أكثرث.. اللعنة لا أرى القطار، لقد تأخر كثيراً لا شك أن إسماعيل وراء اجتجابه، بسبب سكره.. همس العجوز.. لو يدرى كم من السنين انصرفت على وفاة إسماعيل سائق القطار..

يا قطار الشمال،

يا قطار الجنوب،

يا قطاراً صدئت بلون المحطة،

نمت، استرحت أمام البيوت.

كان العجوز، والحسين، والغراب، بمثابة الحياة نفسها في هذا الوادي المقفر، أمام البدو فقد أنكفأوا على ذواتهم ولم يعد يزورهم لهرمه، كان كعاداته يرتب مهملات ما يتعثر فوق قدر مهمل أو يسيل الرمل على رأسه، من صدع بالسقف «سيحل القطار، فأخنى على إسماعيل بعصماتي، لكم حذرت من الشرب...» لا شيء، يفتقده هذا العجوز فكما أجهز الفراغ عليه طفق يحلو الغبار عن المقاعد الشاغرة بصالة الانتظار، ويرسم في مخيلته صف المسافرين، والعمال، وباعة عصير الليمون وسط ضجيج أبواق السيارات وغرف التذاكر، وتذمر الباعة: فول بريال، بملاليم... ما من مشتر؟ كدسوا أموالكم ستكون بها...».

إلى المحطة أو موسم المدينة كما كان يصفها الحسين كان يتوفاة كل ضروب المسافرين: العجوزة والصبيان، والنساء والموظفين المبعوثين إلى تخوم الجنوب، وعمال الشحن والمزارعين المحملين بسلال البصل والعمرسان الذين يحملون بقمرة خاصة بهم، إثر أن يلفظ القطار أنفاسه الأخيرة كمضاجع شارف الذروة، وتندرج عجلاته مودعة المحطة لقد كان في حوزتهم دائماً مذياع، يتذرعون به في سماع الموسيقى والأنباء، إلا أنهم - والعهد على الحسين - كانوا يصطحبونه معهم للتغطية على «أهات زوجاتهم لا سيما وأن الأمر رهين بغض البكارة....»

يا قطار الشمال،

يا قطار الجنوب،

يا قطاراً صدئت بلون المحطة،

نمت، استرحت أمام البيوت.

نحي العجوز السماور من النار، الموقدة بخشب السبال، وأخذ يحرك بمعلقة خشبية تثار الشاي والحبهان في طاسة بعد أن صب الماء الساخن فيها، بيد هرمة مرتعشة «إذا جاوز حل الجبل وقرية المسالة فلن يعتريه مطب آخر...» همس العجوز فيما كان يحدق فيه الغراب الذي بدأ وكأنه يريد أن يشاركه شرب الشاي، لقد كانت تلك القرية المطلة على الجبل بقعة لحوانث حركة مريبة لتبونها حافة الجبل، الأمر الذي أودى بحياة كثير من سائقي الشاحنات والسيارات المخمورين. أما القطار فقد كان يمر بعيداً عن الحافة الجبلية عبر طريق يسر له بين الشعاب الجبلية، بعمليات تفجيرية، ظن القانتون أنها صدى لإتقلاب عسكري جديد، أطاح على عجل بحكومة سابقة، كما عهدوا دائماً....

ظل هذا القطار يجتاز القرى المتناثرة، وبعض المدن الأثرية فيتوقف ليلفظ المسافرين الضائقين ذرعاً بالحياة في القرى، إلى خضم جديد، كانوا من المزارعين الذي هجروا

حقولهم لشح السطر وانحسار النهر فلمسى ما يزرعونه من عشب للحيوان وفاكهة لا تدر عليهم بما يكفلهم وحيواناتهم لكم تشابهت هذه القرى فى ماسيها وأقراحيها إثر اجتياز القطار للوادي. كان الخريجون يندفعون إليه، جنباً إلى جنب المزارعين والعاطلين عن العمل، وأصحاب الحرف ليحققوا أحلامهم بارتياح المدن، والهجرة أبعد ما يكون كان حلول القطار بمثابة منعطف جديد فى حياتهم . يحل محملاً برسائل من الخليج، وأوروبا وأمريكا وجزر نائية أشبه ما تكون بالأساطير فى تصورهم يحل القطار ثم ينأى تاركاً خلفه الريح ونزاع الصحراء الممتد أبداً مغطياً الأودية الأثرية، حتى يصعب على السواح تخيل أن هذه البقاع كانت قبل آلاف السنين حاضرة عريقة لا تضاهيها حضارة أخرى . كان البعض يؤول اختفاء الحصون.

والأهرامات، والمعابد بإنفجار السد العالى.. طى قمرات القطار، ظلوا يتقاسمون طعامهم ويتسامرون بذكرياتهم وتطلعاتهم إلى رحم الغيب فى المدن الكبرى.. كان القطار يطوى فراهم فى لحظات وجيزة، فيتذكرون عناء أيام بحالها يجهدون أنفسهم فيها لقطع تلك المسافة.. ظل القطار يقذف بهم فى أحضان المدن، فيأويون وقد تغيرت سحتهم بالجد، والتتكر لما ألفوه ..

فيتكوم كل منهم فى مقعده دونما حديث مع الآخر منفرداً بأكله وملحقاً فى الأفق الذى يستأقته القطار كان لا أحد يعنيه بالقاطرة سوى ذاته ، ذاته فحسب.

يا قطار الشمال،

يا قطار الجنوب،

يا قطاراً صدئت بلون المحطة،

نمت، استرحت أمام البيوت.

أخذ العجوز يجوب المحطة، بيده طاسة الشاي، مقلباً نظراته بين الغرف المقفلة، والسور الدائري المشرف على السقوط، فيما عكفت الريح تسرح الوادى الذى لاح طى الأفق القمري خضماً ساكناً تتوزعه أشجار السيال كأشعة تشارف الفرق. أحس العجوز بالحياة تتدفق وعشات فى جسده.. ما من ثمة روح تقاسمه تشوته البالغة إلا غراب المحطة المتقنّد حول نفسه، يكاد ينق، إلا أنه يكتفى بترهل متقاربه. لقد هرم العجوز وتخاذلت ساقاه عن حمله، فلم يعد تهمة مضارب البدو النائية عن المحطة، والدانية فى الليل بنارها الخفيفة، ولا الأنعام المتسولة، التى كثيراً ما كان يعشق رؤيتها عند الغروب مشربنة بأعناقها إلى أشجار السيال الهزيلة.

«غيلان مسخت فى هيئة أغنام» هكذا كان يصفها .. لقد كان منذ صباه مأهولاً بالخرافة، يتحرى كل سائحة ليثبت ما يتهيأه من غرائب.. حتى أن ناظر المحطة أوشك أن يسرحه من

وظيفته حينما أدعى بأنه رأى مخلوقاً فى هيئة قرد، برأس حصان، معتمراً قبعة بين أننين طويلتين، جالساً إلى منضدة الناظر، يدون تحت ضوء متقطع ملاحظاته عن محطة القطار. إثر أن رشف آخر قطرة من الشاي، أكمل كديديان، نوبته الليلية، ودلف إلى غرفته، وأوقد مصباحاً زيتياً، فانشحست الظلال الكثيفة إلى منتصف الجدران، وترأت ملامح الأشياء كتشّار على الأرض المعتمّة.. كان العجوز محيطاً بكل حفاّئر هذه المحطة يراها طى مخيلته فيتقافز فوقها برشاقة، ودرية، لكنه يراها فى وضع النهار:

العلب الفارغة، قطع الحصير، ندف القطن المتناثرة، الخشب المتآكل، وركوته النحاسية.... لكم كان يثمن من قدر هذه الأشياء المهمة، ويحتاط لها من مداممة اللصوص.. فيتلمس عكازته الغليظة إلى جانب مخدعه بهدوء تمدد فوق سريره الخشبي، وقبل أن ينفث ضوء المصباح ويشعل ذاكرته لتؤانسّه فى الليل، نظر إلى كرسيه الضيوف المقر، وتهاى صوت هدير عجلات القطار؟.....

يا قطار الشمال،

يا قطار الجنوب،

يا قطاراً صدّئت بلون المحطة،

نمت، استرحت أمام البيوت.

كان اليوم الذى افتتح فيه بناء محطة القطار، قائظاً ازدادت فيه السنة القانطين طولاً من العطش وإحمرت مآقيهم. لا أحد يدرى ماذا نهى الحسين فى ذلك اليوم فقد أجرى لسابنه البذئ من جديد ساخرأ من سحنة القانطين التى ازدادت سواداً بفعل لسعات الشمس.. كان يصير بأعلى صوته «هذه أعمالكم يا أولاد الكلب، تنسحب على لونكم بنتنها.. انحسر الظل تحت الأرجل تماماً، وداخت الكلاب والأغنام حتى تقاعست عن الحركة فبدت ككتل هامدة.. أما الحسين فقد ظل يتحرك فى خفة لا يستشعر لحرارة الشمس أثراً.. ويصرخ بصوته كالعادة فى سب الناس والتشكى من أقداره اللعينة بعدما فقد أبناؤه الثلاثة، اثنان قتلاً فى حرب الجنوب، وثالثهم تهاوت مكتبة الجامع العتيقة فوقه، ففضى تحية تحت دفات الكتب الصفراء.. كان الأفق لهيباً فى ذلك اليوم.. حتى الغرف ما عادت تقي بسقفها الطينى الرطب، من السنة الشمس.. وبيت الأشجار المتناثرة على الطرقات كظلال مطبوعة على الجدران.. ما من نسمة تحركها.

لاز الناس بالنهر.. فكانوا يقذفون بأنفسهم فيه وقد تناثرت الأسماك الميتة على الشاطئ المتيس، بفعل الجذر.

عرف الحسين بنفسه.. جتى أن ابتهاالاته إلى السماء كانت تأتى بمفعول مضاد.. لذا تمنى القانطون أن يبتهل هذه المرة إلى السماء فيدعو لوقف هطول المطر ! فربما تتجمع الغيوم

فيهطل.

تمادى الحسين فى صياحه، وشمته حتى كان الناس يضعون أصابعهم فى أذانهم لخدة صوته ولعنه لهم «يا أولاد الكلب، لن يستجاب لكم.. بأيديكم تستمنون وتصافحون، وتدعون.. أنتم ظهيرة الجنس فى البصات المزدحمة.. سواد بشرتكم من سواد أعمالكم هذه هى القيامة فى غير وقتها، لم تطق صبرا عليكم فلنأخذكم دون رجعة.. يا مضاجعى الغلمان، وسارقي المخازن، والأسرار من القلوب.. قلوبكم هواء وحديثكم خراء فلتأخذكم المدينة التى تحملون بها بلا أويه.. فلتأخذكم مشرعة أبوابها كمومس محترفة..
اللعنة يا أولاد الكلب...

من كل صوب تجمع القانطون ليشيدوا المحطة بلا مقابل، وأخذوا ينادون «بالنفير» فى طرقات الحى. كانت الآمال التى عقدها لحلول القطار تزل من وطأة العمل. تجمعوا من كل صوب مشمرين عن سواعدهم، لحمل الطوب وجرار الماء... حتى النساء تجمعن بأيديهن الدقوف يلهبهن ببايقاع حماسى فائرن همه المرض والمستين فطقق ضرح المحطة يعطر رويداً رويداً كجنى منفلت من قارورة سحرية.. أخيراً حل القطار فأصطفوا على جانبي القضبان، وأتى البعض بطعام، ظاناً بأن القطار من الأكلين.. كان لهدير عجالاته وقع سحرى فى أذانهم، خلدوه فى الحانهم ورقصاتهم، لاسمياً الفتيات فقد إبتكرن رقصة باسمه.

ووقعته بانفاسهن العظيمة فيتمايسن، وتهتز نهودهن، ويتثنى الخصر كفصن ندى فيما يدرن وجههن الخلاسية الرائعة يميناً ويساراً ثم ما يلبثن فيستقرن فى اتجاه الشمال.. «الشمال الحياة».

حل القطار بآمال القانطين. محملاً بهبات الحقول والمنسوجات والجازولين، فانتشعت البقعة لفترة وجيزة تقاعس فيها المزارعون وأصحاب الحرف عن أعمالهم كانت الأيدي تشير دائماً إلى اتجاه القطار وبخانه السامق فى الأفق كأحلى ما يكون من أمنية تحتضنها بركة السماء ذاع صيت المحطة فعشقها المدرسون الموقدون إلى تلك البقعة لاسمياً أساتذة التاريخ واللغة العربية.. وظلوا يروجون لها بالمقالات الطوال، لا يهمه عناء الكتابة فى عمق الليل فسحر المحطة تحت أشعة القمر وتبؤوها فضاءً سعيداً مطوقاً بلون الرمال التبرى كان أثنى ما يتقاضوه من ثمن.

فجأة احتجب القطار فاعترى القانطين ما يشبه يقظة من سبات عميق، وألغوا أنفسهم فى الغراء إلا فئة ما استطاعت أن تثمو كنب شيطاني.. إثر راس طويل حل القطار.. حل ثانية ولكنه محملاً بالجنود فحسب فايقن موظفو المحطة بأقولها فسرخوا أنفسهم من وظائفهم وتغرقوا فى الاصقاع دونما أوبة إلا العجز، الذى غلبه الأمل بعودة القطار.. لم يكن يهمه عودة القطار فى حد ذاتها والمحطة.. بقدر يحدو به الحنين إلى الحياة التى كانت تدب هناك بالمسافرين: الأسود والأبيض وأسبل الخد، والمفصود، والبؤ، والجنوبيين..

كان العجوز يرقب الحياة هناك، عن كُتب لاسيما الوادى المتعاطف بأشجاره المتناثرة، والبدو «وطاقم» المحطة العجيب الذى اختفى كسحالى الوادى ما من ثمة روح الآن سواء وسط المحطة المقفرة، ينسرب بينهما نهر ذكريات عتيقة، ربما ألف العجوز حياته هذه وأمست أوية القطار محض حلم.. إلا أنه لم يكن يحلم البتة.. يغمض عينه فيتراعى كل شىء كلوحة بيضاء دونما حدود.. شاحبة تبدو ملامحه شاحبة وهو نائم تحت ضوء القمر المنسل عبر النافذة، لقد تعود أن يعقد ساعديه فوق صدره، أو يضع يمينه على جبينه.. لا يهيمه فى هذا الجسد النحيل إلا جبينه المرهق بالذكريات، التى أمست بمثابة زاد يقات منه، ويتقوى به على راحته، ذكريات مموهه ماعدا القطار، والمحطة وأشياء ما تنقشع أساريرها فى عمق الليل..

شق تباشير الفجر صوت محرك سيارة ما، وصرير كابحها مثيرة الغبار. انتبه العجوز من نومه وصدرت منه أه عميقة، ظاناً قدوم القطار، أخيراً كالخبول طفق يتقافز متجهاً بجاروفه نحو القضبان.. ولكن سرعان ما سقط الجاروف من يده حينما رأى (الحسين) غارساً كفه فى خاصرته وتمكناً بالأخرى على مقعد سيارة:

تايوتا.. تايوتا حديد يابانى... «ظل العجوز يبخلق فيه، وفى الفضاء الممتد خلفه كدهاليز مشرعة أبداً.. فى تلك اللحظة ركن العجوز إلى اليأس وتهالك جالساً على الأرض، عسى أن يسمع هدير عجلات القطار.. أخذ الحسين ينزل مؤونة العجوز.. ففاتهحه العجوز قائلاً: «الحسين، أين حمارك الوفى..» «باع الحسين حماره لهرمه وملاه الطريق العام برازاً ولأشباع الحمر رفساً وكدماً كما أنه لا يفتأ يشب فوق أتان، فيحبليها ويبحث من ثم عن أخرى حتى ازداد عدد حمير القرية.. كما أن الحسين لم يعد يطبق ركوب ظهره الخشن «تايوتا، حديد يابانى» قال الحسين وهو يمرر كفه عليها برفق كأنها خذ طفلة كان العجوز يبخلق فيه، وفى سيارته دون أن تنفجر شفتاه ببيت كلمه.

حينما أخطره بشأن حماره، تذكر العجوز له فى بخيلته.. كيف يبيع صفو شبابه لجرده هرمه.

لم يعد العجوز يفقه مجريات الحياة.. فلقد تغيرت .. لحظات وتلاشى طى سيارته مثيرة الغبار خلفها.. فأتطبق الصمت من جديد على الفضاء الممتد والمفاوز لقد تغيرت الحياة همس العجوز لذاته، وهو يتخيل أوية الحسين ثانية لقد فقد إحساسه بالزمن واكتفى بالقليل، ثمة الكثير تلاشى، فى حضن الماضى، إلا هذه الرمال الممتدة على مرمى البصر... ظلت كمرأة يحدثها طيلة السنين، فتجاوبه بإبتسامة مأكرة .. تغيرت الحياة دأبها، حتى «الحسين» صديق عمره أمسى كسحالى الوادى، تنصو لوناً وتلبس آخر، لتقاوم.. إنه كثيره من القانطين ليس بموسوعة صد الريح القادمة من الشمال.

توقف الرجل عن قراءة المسودة، المشرعة بين يديه فى المقهى ونظر بتمعن إلى جليسه



قبالته، التي ائتمنت أساريه لمعرفة المزيد من التفاصيل. كان دخان السجائر، والقهوة بينهما يتسلق في عنج فيما تعالت ثرثرة فتيات مع النادل، في زاوية شبه معتمة. صرف الرجل نظره لبرهة، ونظر إلى واجهة المقهى الزجاجية التي كانت تجلوها ندف الثلج المتهامى برفق فهدى من وراءها الطريق العام، وأرومة الأشجار مؤتلفين بزينة العام الجديد وبأقواس إضاءة نيلونية وفسفورية حادة بين ضوء شموع المقهى، وأصل الرجل القراءة ببطئ شديد في ذلك اليوم، في تلك اللحظة حدث في المحطة المهجورة شيء غريب، ليس بالحسبان، حدث خاطف إلا أنه ظل قابعا في ذاكرة القاطنين أمداً طويلاً..

- التغيير العمل الطوعي في اللوحة السيدانية
- المقطع التمرى هو جزء من قصيدة للشاعر فوزى كريم

قصص قصيرة

إبتسام الدمشاوى

نظرة ثاقبة

عينان واسعتان مشدوهتان.. مثبتتان فوق لحية طويلة..
 - كلما رفعت رأسها عن أوراقها.. رأتها يحملقان بها.
 - كلما هربت منهما وعادت بوجهها تراهما وكأنهما مشدودتان بحبلين من حبال مسرح العرائس نحوها.
 - كلما تحدثت إلى أحد من الحاضرين رأت فيهما نظرة عتاب وغيره.
 تحاول الغوص فيهما فتصطدم بحاجز أصم.
 فاجأته بالسؤال: ماذا تريد؟
 تلون وجهه ألواناً متداخلة وازداد اتساع العينين.. ولم يجب.
 أعادت سؤالها أنت يا أستاذ.. لماذا تنظر إلى هكذا.. لم يجب أيضاً.
 قالت لنفسها عليه لا يسمع.. قامت إليه وأعادت السؤال فى أذنه..
 ماذا تريد؟
 قال: لا شيء.. إنى أنتظر.. ولدى.
 وماهى إلا لحظات حتى جاءه فتى وأمسك بيده ووضع فى يده الأخرى عكازاً واقتاده إلى الخارج.



غرام عواطف

تمر «عواطف» فى طريقها أمام الحقل.. ترى خيال الماتة..
استوقفها وهى صغيرة.. تأملته كثيراً.. سألت صاحب الحقل
أجابها: إنه يحمى النبات من العصافير.
عندما كبرت رأت العصافير تقف فوق خيال الماتة لتستريح ثم تعود لتأكل الثمار.
قالت لنفسها: العصافير أدركت الحيلة.
ظلت «عواطف» معجبة بالفكرة وقررت أن تتخذ لنفسها خيال ماته تخاف منه وقتما تشاء
وتتفوق على العصافير وقتما تشاء أيضاً.
انجبت «عواطف» أولاداً وبناتاً وأنشأتهن على الخوف من خيال الماتة الذى أتخذته لنفسها..
إلى أن اكتشفت سره صغيرى بناتها «غرام» فألقت به فى مهب الريح حتى تكسر. -
غضبت عواطف فوعدها «غرام» أن تأتى لها بخير منه بعد أن تدخل التعديلات العصرية
عليه.
وقد أهدت «غرام» لأمها وكل واحدة من أخواتها واحداً، وعاش الجميع فى سعادة إذ
أمتلك كل منهن خيال ماته تتمتع به كيفما تشاء.
أما «غرام» فكانت متعتها فى تعددهم.. وتزداد متعتها كلما رأتهن يتناحرون من أجلها.



قتيل

حملت به سفاحاً.. وضعته على قارعة الطريق
وقالت له أذهب فتعلم كل المبادئ السامية
لا تكذب.. لا تسرق.. لا تجع. لا تعر. لا تعشق.
تابعته من بعيد.. تعلم كل ما أمرته به لم يكذب قط إلا عليها. لم يسرق إلا منها جاع..
وتعرى
.. وتعدى على كل ما ليس له بحق.
أمسكت بالسوط.. وكلما ضربته ازداد قوة

حتى لم تعد تقدر عليه.
رمت بالسوط.. وأدارت له ظهرها
وعاشت من جديد وتتاست تلك القصة.
حتى جاء إليها ممسكاً بذات السوط وضربها حتى الموت
مات الاثنان هو من الخوف وهى من الغفلة.

(نداء) أو (غناء)

عصفور .. عائشة.. يغنى بلا صوت.. أما هى.. عائشة.. فلا تكف عن الصراخ تستدعى
الغائبين وتنادى الموتى.
أُمى أبى ولدى
أخى أخى أخى.. نعم فهم ثلاثة وهى موقنة أنهم يسمعونها.. ولا يجيبون.



تصرخ فى العصفور: غن.. ارفع صوتك فلقد كانوا
يحبون تغريد الطيور فى الصباح.
يعشقون شروق الشمس
ظل الأشجار والأرض الخضراء
لم يخافوا إلا من القروب.
يفتح العصفور فمه ليغنى.. يرتعش.. ينفذ ريشه حتى يسقطه.. يطير فيتخبط جناحه فى
أسوار القفص.
تقول له: غن.. ارفع صوتك.. عليهم يجيبون.
يحاول العصفور حتى يختنق
يشير بجناحه المكسور إلى الشمس.
تدرك عائشة.. لماذا لا يغنى العصفور؟ ولماذا لا يجيبها الموتى؟
تفتح القفص لا يخرج العصفور فلقد مات قبل أن تدرك هى ما أدركه الآخرون ممن
تناهيه.

قصيدتان

د. أحمد نبوى

(١) صورة وخبر

فتى نما
وذاب فى عروقه
وعاش بين أهله
سعيداً
وفى سماء مجده
سما
ليت الفتى ما كان
وليته
وليت
هذا الفتى
يا أيها المشاهدون
إنه
أنا
وهذه الأشلاء

يا أيها المشاهدون
عبر النوافذ المضيئة
هذا الخراب والضنى
الذى ترون
وتمضفون فى أسى شفافكم
وتأسفون
بالأمس
كان موطننا
واسرة
وبيت
فى زهوه

والقلوب	تداعب اللامات فى خدودها
والعيون	ولحسة نبيلة تضم شعرها
هم أهلى أنا	وقبله
وما ترون من خراب وضنى	على الجبين ناديه
بالأمس	وحضن أم
كان موطنى	ضمها ضمة حانيه
	وأخوة
	وأسرة

(٢) فتاة الرصيف

من كثرة البكاء	وحين داس السائرون فوقها
وحزننها المخيف	تفتحت عيونها
من نهشة الشتاء	لواقع مخيف
فى عودها النحيف	فجفت دموعها
نامدت على حد الرصيف	ولملت أعضائها
فى نومها	فى
رأت - كما يرون -	آخر
أن بسمه تضى وجهها	الرصيف
ونسمة جميلة	



بطاقات شكر للخصوم

د. راتب سكر- سوريا

-١-

شكراً

لجلاد يؤجل لحظة

دفع الكراسي

تحت أرجلنا

فرب هنيهة سمحت

لنديل يلوح على النوافذ

أن يرانا أو نراه

-٢-

شكراً

لنمام القبيلة

لم يقل في ورقة التخبير

إن صديقتي

وقفت على الشرفات

ضاحكة بصوت من رنين

تحتفى بصباحها

لم يذكر الأسماء

في ورق القوائم

كان منشغلاً

ببعض شئونه الصغرى

مريضاً في توهم يومه

حتى عماه

-٣-

شكراً

جهد المفسر	لكل خصومة
راضياً بالخضرة الأولى	بل للقبيلة نفسها
يمد بساط سندسها	غضبت على نمامها
ويرفل في نعيم	يوم احتفالي
من رضاه	بالتى ضحكت
	مطرزة

- ٥ -

شكراً	بصوت من بهاء وجودها
لساحات الليالى	سفناً تدلى ياطر الأسماء
تسدل الكلمات موسيقى	ساترة حروف حنينها
لترميم النجوم	فى لجة سهرت بأحضان المياه

- ٤ -

تعانق الفرع البعيد	شكراً
وتقبس القمر الشريد	لترتيل الضباب
بما تلالا من واد	على التلال
فى ضياد	يحار فى تأويله

إذا النبض أخرسه السيّدون

أحمد اللاوندى

(لنقرأ ما خُطّة الغيب..	لقد ضيّقت نزعاً
للكون من سقطة أو طلوع)	بما خلّفته الطيور المهيضة
فما زلت أسأل كل الوجوه القوادم	والأرض،
عن وجهك المريمي،	والوهن العاطفي
وعن عطرك المرمى،	فيا رغبة أسكرتني،
وعن لحظة الانكسار،	وفككت ضفائرها فى عيون النهار
وعن نشوة الانتظار،	تعالى،
وعن شهقة الهبتها المفاصل..	وحطى كما النور..
بالحب	فى طرقات المحطة
يا مطراً أشتيه،	يا قبلتى الأولى
ويا اثراً أقتفيه/ لنبضي	فإنى توضأت بالموت
إذا النبض أخرسه السيّدون	والسمت،
(لقد كنت مثل تراب الحديد	والصمت
فمغنطني	والأكؤس السامقة
صرت كهلاً له عمر نوح،	تعالى..

وكنت بريئاً كعش اليمام..
فمرت لى الأرض عورتها)
كى أغني
على صدر أنثى..
تداعبنى فى تماه غريب
ولكننى لا أبالي
تعالى..
إلى حضن حضنى،
ويوحى بسر تلعثم..
فوق الشفاة الطرية
ينسرب الليل كالظل،
والظل كالليل
عند ابتعات الحروف
حروفاً، وجمراً
تعالى
فإنى تبلورت بالورد، والنرد
يا مدنا من «عبير» البنفسج تهفو،
وريحانة فى فؤادى تروح وتغدو،
وأرجوحة تتلوى كخضر المساء،
وأغرودة فى زمام التواصل..
تمطرني بالتالىق
يا فرحة يصطفئها الخليونا..
للجرح، والبوح
والعشق، والعنق
والعزف، والنزف

هيا..
لنمشى على دفقة من سطوع اليف،
نصب قهيوتنا كالأزاهر..
فى غرفة أتملتها الفجاءات
والذكريات
(ليكتمل الفن..
فى غنوة لا تموت)
أنا سيد الضائعين،
وقلبى الذى أرهقته المسافة..
بنبتنى أن عمراً..
تسرب من واجهات البيوت
وما عدت أقوى..
على ضم تلك البلاد..
إلى أذرى باشتعال
تعالى..
لنوقظ أحلامنا من سبات الظلام
المشوه..
بين طقوس المآذن،
والأغنيات التى أسدلتها النجوم..
على رغبة البحر..
فى خفقة السنديان
فشقى الغبار/ الضباب/ المياه،
وكونى غريمتهم
إنهم سيدون،
(وكانوا قليلاً من الليل ما يهجعون)



عن الموبقات

تعالى..

لنتلو كتاب الرؤى والغرابة

وفى كل غابة

نودع شعوزة تحتوينا

خذيـنا إلى جنة عرضها من ضياء

نفقت أوجاعنا..

فوق رمل المحبين يوماً،

ونعدو..

على سلم الوقت..

حتى تنام الجروح

(غزو.. وغزو مضاد)

عبد السلام صبحي

لا تسألني أن كان القرآن
مخلوقا أو أزلي
بل سلني إن كان السلطان
لصاً أو نصف نبي،
أمل دنقل

مزج اول

(١)

يولد الحفاة من دمايل الأرض..
يتوجهون لأرض فضاء نقية..
لم تشرب الدم بعد..
ثم تبدأ المعركة..
ثم ينتصرون

(٢)

و(العمل) يجلس القرفصاء كقرد متوتر أحمر العينين

«نقش قديم على جدران معبد فرعونى»
من نزول آدم فى التوراة
مروراً بماركس وأدم سميث
انتهاء بدريدا وشترواس
والبوستر

(٣)

(نص موازى خارج ذاتية ديماجوجية وسيكوباتية المنظر)
هكذا يبدأ الأفرنج كلامهم يوماً
والذى ينتهى بقتل الشعوب
ونهب ثرواتهم
متناسين ثورة الزنج والقرامطة
واحتراق البشر
شوقاً للعدل

(٤)

ليت شعري... كيف تدور الأرض رأساً على عقب والرأسماليون
يحتفظون بجماجم الفقراء
ككأس يشربون فيه نخب الثورة المضادة
فينقلب عليهم ويسقطون

مزج ثان

(١)

قال سليمان الحكيم:-
الكل باطل الأباطيل
الكل قبضة الريح
ليس تحت الأرض منفعة

قالت: جاء الحق وزهق الباطل
تمتلئ السموات بملائكة
يركبون خيلاً بأجنحة
يفتح الباب بقوة
للشعوب المقهورة

(٢)

وأنت تنامين على العشب
تحملقين في السماء
فلا ترين إلا إياي
والنجوم يسجدون لي..
ما زال النيل يأتي لنا بالخير
كذلك الفرات
رغم أنف الفرنجة وقبائل المغول الجدد
(أصحاب مصانع الأسلحة بائعي الموت
وكارتل الدولار والنفط)

كان ممكن تتصور

جمال حراجى - الإسماعيلية

ليه استعجلت
وأنت بتأخذ آخر مشهد
تذكارى يفكرك بالدنيا
أهى الصورة طلعت وحشه
ومطلوب منك تعيد المشهد
من تانى.. وحالاً
من غير ما تبص فى المراه
أو تعدل ياقة قميصك
لأن المصوراتى الوحيد
اللى سهران فى الشارع
لحد بلوقتي - زهق منك
وأكيد فرغ صبره
وحلف قدامك
إنه ح يبطل تصوير من النهارده
طب ليه هو مصمم ياخذ لك صوره
مش يمكن عارف إنها آخر صوره
ح تفكرك بيه
أو محتاج ببص فى وشك
على إنه إخر حاجه ح تفكره

بمهنته القديمه
- بصى..
خلاص هو جاهز دلوقت
هيصرخ فيك
ويقولك .. ح أصور
ماقالش.. وطفى النور
خلاص أنت أتصورت فعلاً
وسابك قدام الكاميرا ع الكرسي
وفى الضلمة من غير ما يقولك
إنه خلص مهمته الشاقه
بس الصور كتييه
مش كده!!
- أيوه - أنا عارف
وعشان كده مش عاوز الصوره
خليها فى الكاميرا
وخلينى استمتع بالدنيا
أنا عاوز أضحك
إزاي .. مش عارف

للبيوت وش صابر

أشرف أبو الحمد الخطيب

مش عارف إيه سر عشقى ليكى يا	للبيوت وش صابر..
بلد!!	يغزل ضفاير الشمس
يا أم السنين الشقيانين	فـ كفوف الولاد غناوى لليوم الجديد
يا أم الولاد الطيبين.. والوفا..	بيدر حدود الكلمة مواويل..
يا صرخة الليل الحزين	يا ليل..
كل السكك مكتفقه	تدوب جليد الخوف..
صابر..	وتكمل رمش موالى
والنبض جوايا حيل بيكابز	جرح السنين نواح ف ترحالى
عايش كما درويش فى قلب ضريح	كل العيون راصدة مشانق ضحكى
حبات مسبخته مشاعر	والآهه عكازى والمدد
بيسبح باسم الشهيد والجريح	شهد الكلام عويل..
ويرقى البيوت بالحذر	بيشق صدر العتمة مدد
ويقيد شمس الضماير	ونغم بلون التياريح..
صابر..	راسم ملامحى ع الحيطان سند
والدم ييحنى الشجر	مدد . مدد . مدد

شجر الصبار ما عادش قادر

داير يخطب ع البيوت

وف كفه نبوت المدد

يا أم صابر

يا دير ياسين

يا بحر البقر

يا أم الصبية والولد

مدد.. مدد.. مدد

مش عارف إيه سر عشقى ليكى يا

بلد!!

رغم السنين العجاف

رغم اللى خان واللى خاف

شرايينى شجر صفصاف

بتضلل عليكى مشاعر

صابر..

رغم السكات اللى صاب كل الحناجر

رغم الحدود والعهود

واللى نصبوا من حبي مشانق

ورموا فى ضهرى خناجر

أنا شارب كأس القدر

مانيش عاصى ولا كافر

بس أمانه يا بلد

لو جادت درويك تانى بالولد

ما تسمى حد تانى صابر

مش عشان حاجه لآكن

خلىه بلا اسم..

خليه ذى المصير

مهما تتبدل أماكن

يقضل جرحه زى ما هو

جوه نى القلب ساكن

وما تخافيش

لما تتلاقى السنين

أوعى يصيبك سهم الأئين

أو يدق حد تانى بابى غيرك

وتفتحيه..

أو يغرك فى العتمة زيت قناديله

مش حقولك.. إنه دمي..!!

بس إنتى عارفة يا بلدنا

إنك إنتى كل همى

وإنى واقف تحت ضلك

وبرياى بواسى همك

وف عز البرد..

وغرية صبارى..

بضمك..

وانتى واقفة تنزفنى

فسبيلنى فوق درويك سبيلنى

وإن دابت فى هجر الأحبة شמושك

أضرى شמוש المحنة ف عيى..

مدد..

مش عارف إيه سر عشقى ليكى يا

بلد!!

مدد.. مدد.. مدد

إشارات

أحمد مستجير

كان الدكتور أحمد مستجير، إلى جانب نبوغه العلمي في ميدان من أهم ميادين العلوم الحديثة وهو ميدان «الهندسة الوراثية» أدبيا وشاعرا، ومن هنا استطاع أن يكتب العلم بأسلوب ساحر سهل جميل، وهو أسلوب يفهمه غير المتخصصين بل ويجدون فيه متعة كبيرة إلى جانب مادته العلمية الغزيرة، وللدكتور مستجير موسوعة علمية عنوانها «في بحور العلم» تقع في ثمانية أجزاء، وهذه الموسوعة تتناول الكثير من القضايا العلمية بصورة سهلة بسيطة وفي أسلوب جذاب بديع، بحيث يمكننا القول عن هذه الموسوعة إنها موسوعة شعبية عظيمة القيمة والأهمية، وكان الدكتور مستجير ينوي إصدار أجزاء جديدة من هذه الموسوعة لولا أن قضاء الله عاجله فمات يوم ١٦ أغسطس الماضي ٢٠٠٦ في النمسا حيث كان يقضى إجازته الصيفية مع زوجته النمساوية وكان الدكتور مستجير في الثانية والسبعين من عمره فهو من مواليد أول ديسمبر سنة ١٩٣٤. وأذكر أنني التقيت معه لآخر مرة في منتصف شهر يونيو الماضي، وكان يبدو في أحسن صحة وعافية، وكان وجهه مشرقا، أما حديثه فقد كان كالعادة مليئا بالتفاؤل، وقد أهداني كتابه الجديد وهو آخر كتاب أصدره في سلسلة أقرأ عنوانه «علم اسمه الضحك» وأوصاني أن أحرص على قراءته، وقد عملت بالوصية وقرأت الكتاب الذي أمتعني كثيرا وأفادني، فهو كتاب علم وثيق الصلة بالحياة والنفس. وقد كان هذا الكتاب في حد ذاته دليلا على تفاؤل أحمد مستجير وإقباله على الحياة وأمله في أن تكون هناك - وسط الغيوم - أيام سعيدة قادمة، فكيف جاء الموت للدكتور مستجير بهذه الصورة المفاجئة؟ كان جالسا في بيت أهل زوجته بإحدى القرى النمساوية الهادئة، وكان يتفرج على التلفزيون وما يقدمه من مشاهد الموت والدمار وقتل الأطفال في حرب لبنان الأخيرة، وفجأة أصيب بقرن شديد ثم أغشى عليه، وتم نقله فوراً إلى المستشفى ولقي عناية طبية كاملة في أكبر مستشفيات النمسا ولكنه كان قد أصيب بانفجار في شرايين المخ فمات هذا الدكتور النبيل العظيم بعد أن ارتفع ضغطه وانفجرت شرايينه وهو يشاهد جرائم إسرائيل ضد لبنان واللبنانيين.

كان الدكتور مستجير مثالا للإخلاص العلمي وكان نموذجا حيا للأخلاق الشخصية الطبية المتسامحة الكريمة، وكان وطنيا ومحبا لبلاده بفطرته، وبدون أي افتعال أو ادعاء أو مطالبة بالثمن والمكافأة. وفي تقديري أن الدكتور مستجير مات كما يموت الشهداء فقد انفعَلَ بما كان يشاهده من عدوان إجرامي على لبنان وكنا جميعا معرضين لأن يصيبنا ما أصابه ونحن نتابع المأساة دون أن نملك أي قدرة على وقف أحداثها الدموية.

رجاء النقاش

